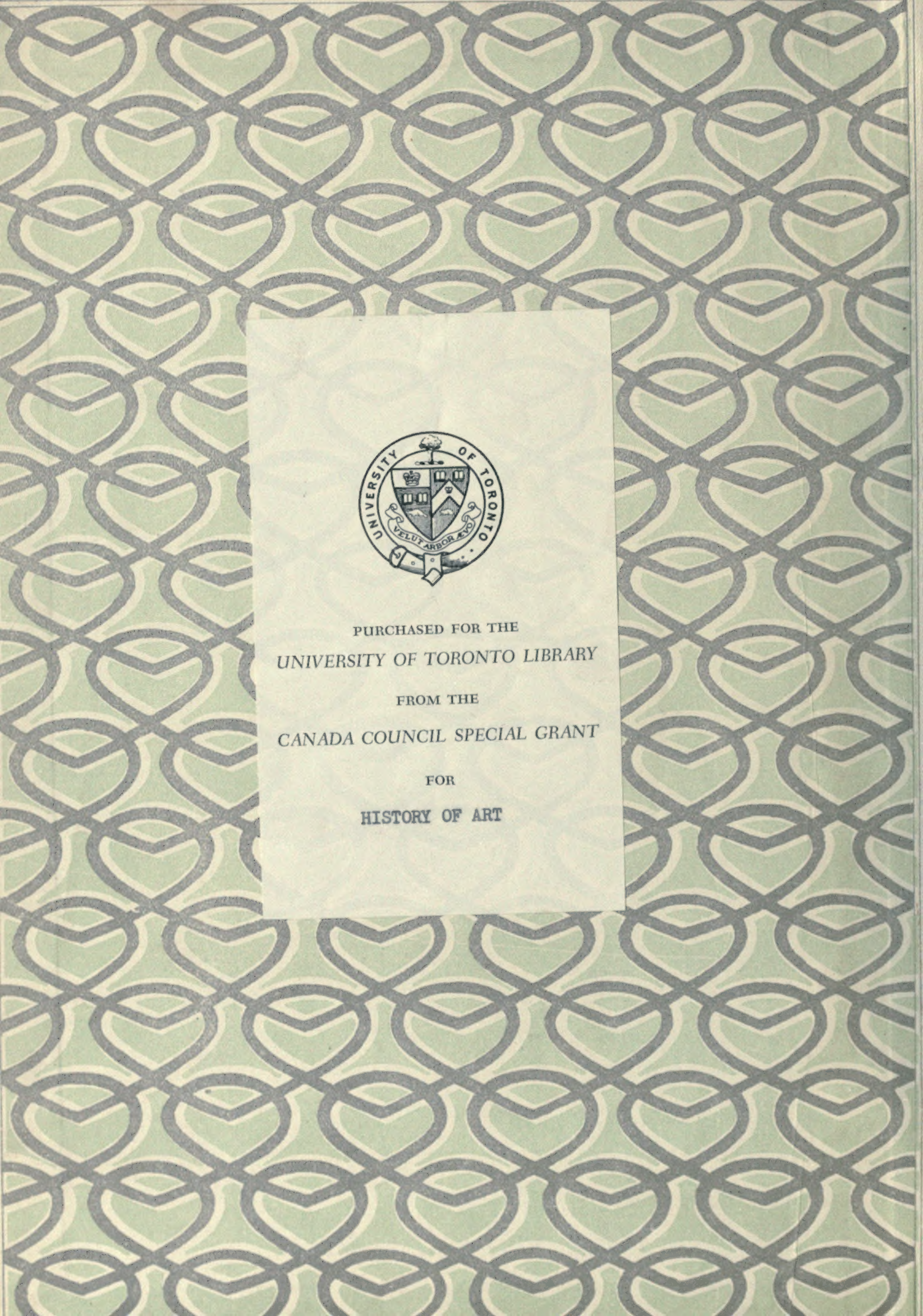
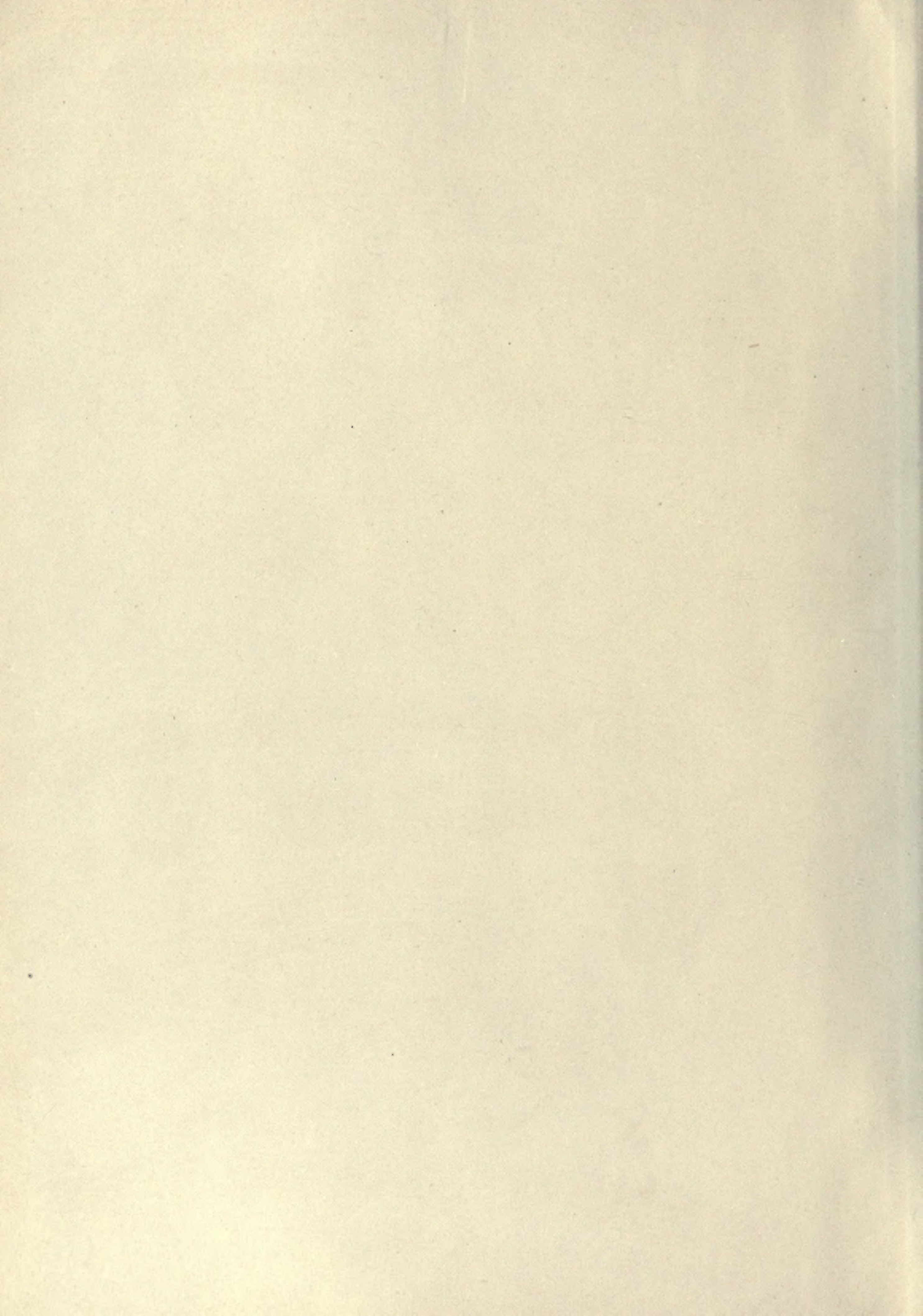
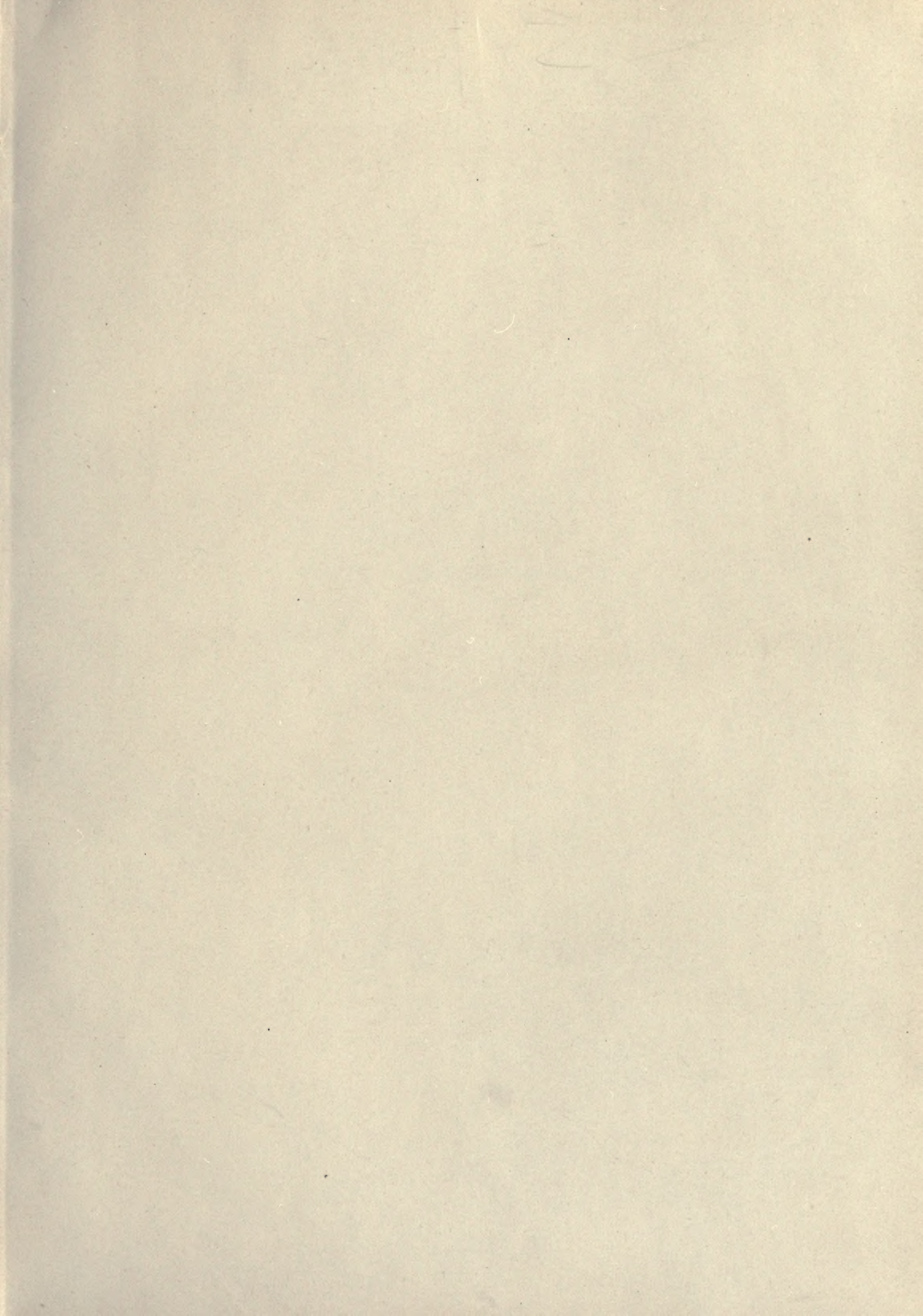
DIE KUNST

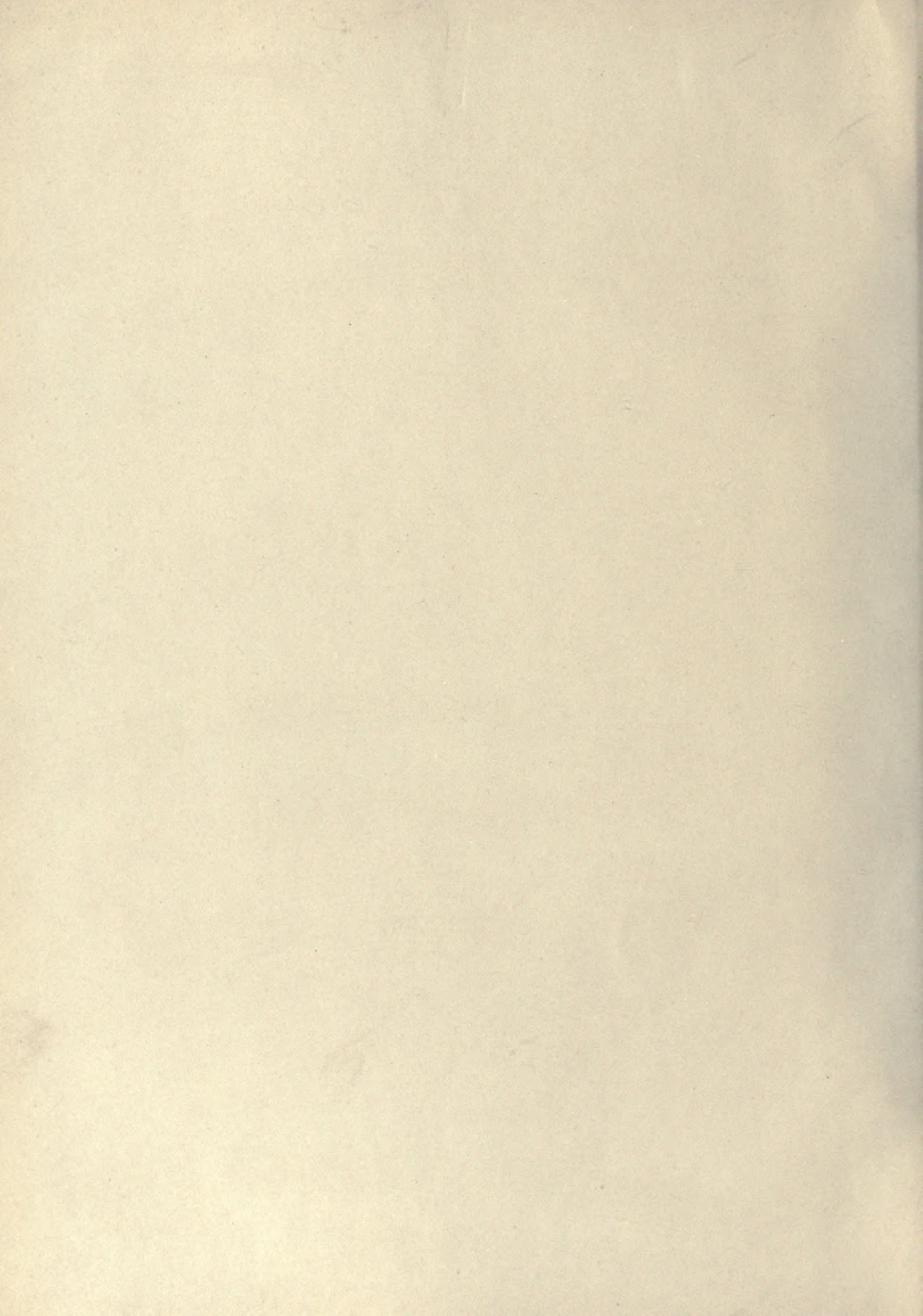






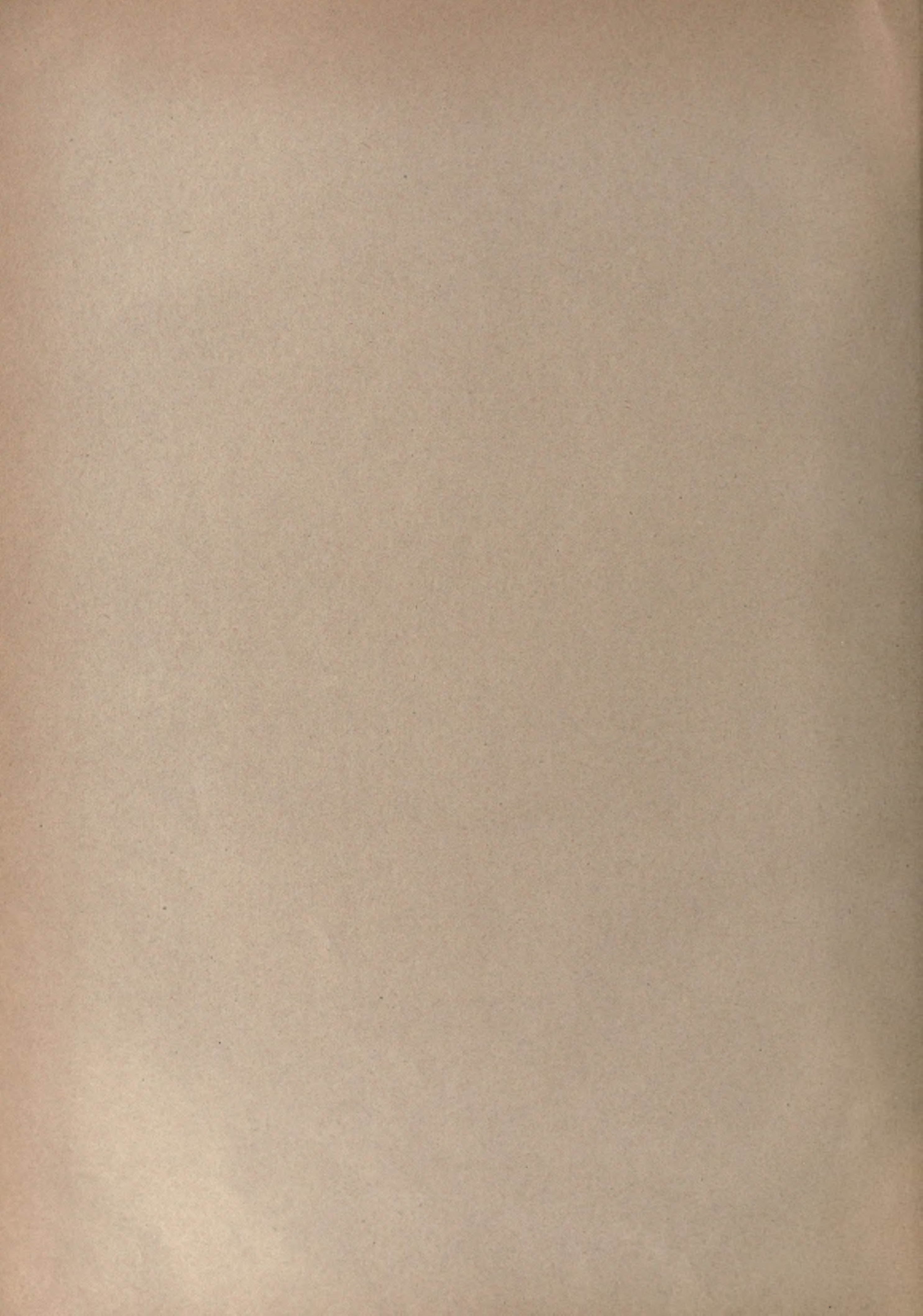






DIE KUNST

NEUNUNDDREISSIGSTER BAND



DIE KUNST

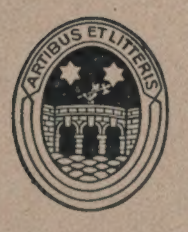
MONATSHEFTE FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST

NEUNUNDDREISSIGSTER BAND

FREIE KUNST

DER „KUNST FÜR ALLE“

XXXIV. JAHRGANG



MÜNCHEN 1919

F. BRUCKMANN A.-G.



Druck von F. Bruckmann A.G., München

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Text

Größere Aufsätze

Namen-Verzeichnis

Orts-Verzeichnis

Gedanken über Kunst

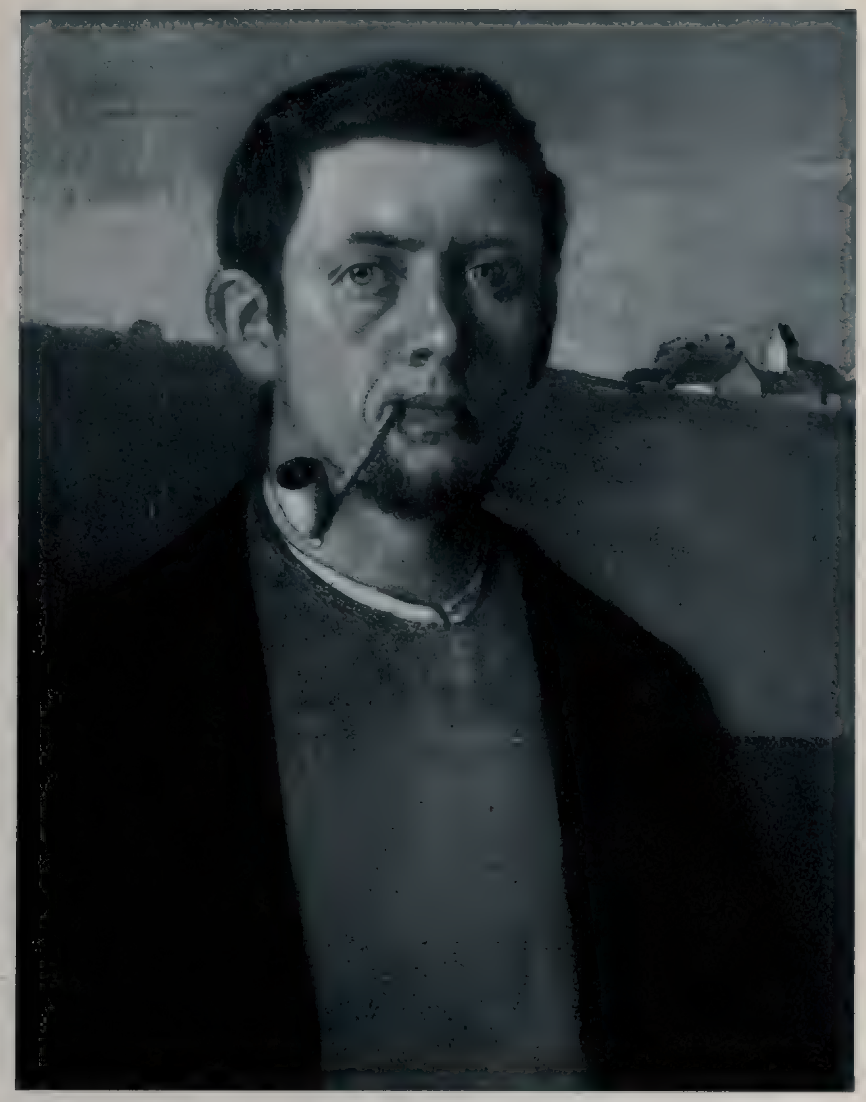
Literarische Anzeigen

II. Bilder





FRITZ BOEHLE — DER HEILIGE MARTIN



FRITZ BOEHLE SELBSTBILDNIS (1896)

FRITZ BOEHLE

Als Fritz Boehle ein Dreiundvierzigjähriger starb, empfand man, daß die deutsche Kunst in ihm ein andres verloren habe als nur den schöpferischen Menschen. Steht ein Künstler in einer Entwicklungsreihe — und mag er diese Entwicklung noch so persönlich ausgeprägt haben — die Entwicklung wird auch nach ihm und ohne ihn weitergehen. Wer aber seine Kunst ganz auf sich selbst gestellt und wer das Recht dazu besessen, der nimmt etwas aus der Welt mit sich, das keine Entwicklung mehr zurückbringen kann. Boehle war ein einzelner in der deutschen Kunst, seine Kunst ein Einzelfall, in ihren Werten und in ihren Bedingtheiten.

Boehle ist in der Schwarzwaldstadt Emmendingen geboren, aber zu früh von dort weggekommen, als daß er ein Heimatgefühl hätte mitnehmen können. Immerhin lag es ihm im Blute, daß er in einer Heimat Wurzeln schlagen mußte, und seine Kunst bedurfte der Heimat. Man versteht sie nicht, wenn man dieses Wurzelhafte in ihr übersieht. Der Impressionismus als Erlebnis malerischer Form hat sich von sei-

---

Die Wiedergabe der Werke Boehles in diesem Aufsatze erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags Münchner Graphische Gesellschaft Pick & Co. in München. Für die Wiedergabe der Radierungen hat uns die Kunsthandlung J. P. Schneider jr. in Frankfurt a. M. die Blätter zur Verfügung gestellt. — Siehe auch unseren früheren Boehle-Aufsatz im Maiheft 1908.



FRITZ BOEHLE — RHEINLANDSCHAFT (1897/98)



FRITZ BOEHLE — BAUERN VOR EINEM KRUZIFIX (1894)



FRITZ BOEHLE — HECKENWIRTSCHAFT (1902)

ner eigentlichen Stätte, dem malerischen Bereich des Seinetals gelöst, und seine Internationalität malte den Grunewald und das Isartal als Landschaften der Ile de France. Der Expressionismus kennt nur das Reich der Seele. Es braucht aber eine Kunst nicht eng und beengt zu sein, wenn der, der sie schuf, in lokalen Traditionen bedingt ist. Für Boehle war Frankfurt Heimat und Ausgangspunkt. Frankfurt hat, in den Jahren zwischen den Befreiungs- und den Einheitskriegen, eine eigene Existenzform, einen eigenen Stil des Seins sich gebildet, der einem derb-tüchtigen, auf sich selbst gestellten Volkstum entsprach. Die bürgerliche Kultur Frankfurts hat auch einer eigenen, bodenständigen Kunst die Möglichkeit gegeben: auf dem Gebiete des Volksstückes in der Kunst eines Malß, die selbst die Aufmerksamkeit des alten Goethe erregen konnte, in der bildenden Kunst in manchem Schilderer bescheidener Art, der das Leben in seinen charakteristischen Formen wiedergab, wie Hasselhorst oder Hendschel, aber auch in dem köstlichen, Spitzweg verwandten Maler Dielmann oder in der frisch-unbewußten, aber tiefen und echten Volkskunst Peter Beckers. Hasselhorst ist Boehles erster Lehrer gewesen, Becker derjenige unter den Frankfurter Künstlern, den er am höchsten geschätzt.

Fritz Boehle war ein Stück Welt und brauchte das Stück Welt, das ihm gemäß war. Der Instinkt des naturhaften Menschen fand das Stück Natur in der Großstadt. Das Frankfurt, das echt und gewachsen war, nicht das neue, gemachte, war ihm Heimat; er suchte es überall da, wo es in Resten noch in die moderne Zeit ragte, in den alten Heckenwirtschaften Sachsenhausens, in den Mainufern mit den alten Schiffern und Fischern. Seine Sprache war der jetzt schon fast verklingende Dialekt des alten Frankfurt. Auch von seiner Kunst ist ein ursprüngliches Teil von hier bestimmt. Das Kunstgefühl Frankfurts, wie es im Volksstück sich offenbart, geht auf Existenzmalerei: Menschen werden geschildert, in der Rundung ihres Seins, in der Atmosphäre ihrer Umwelt, in frischer Unmittelbarkeit, aber seiend, nicht handelnd. Was Malß in seinem „Bürgerkapitän" begonnen, Verklärung des Frankfurter Seins, was in den Bil-



FRITZ BOEHLE SCHWEINEHIRT (1912/13)



FRITZ BOEHLE LANDUNGSPLATZ



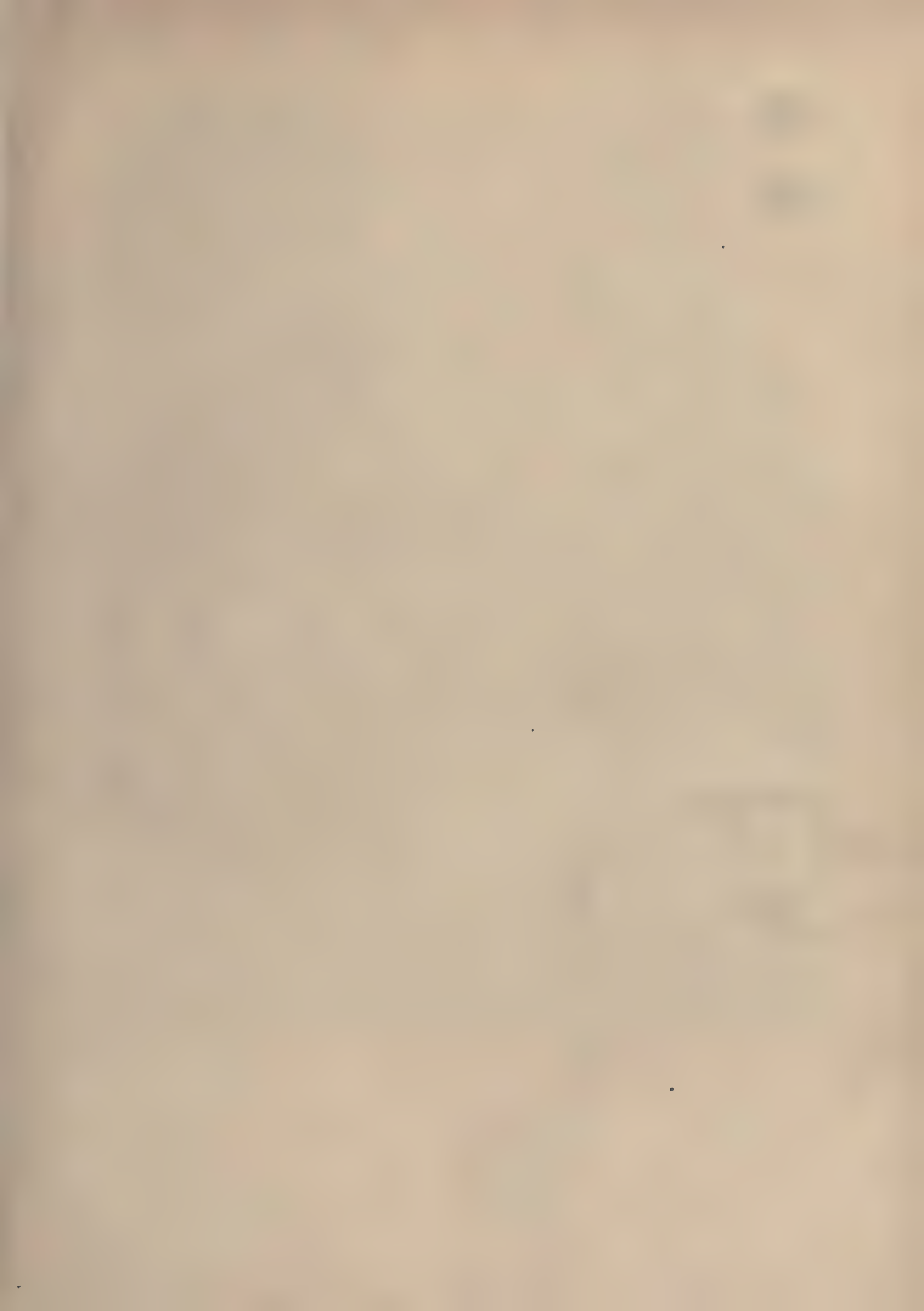
FRITZ BOEHLE VOR DER SCHENKE (1913)

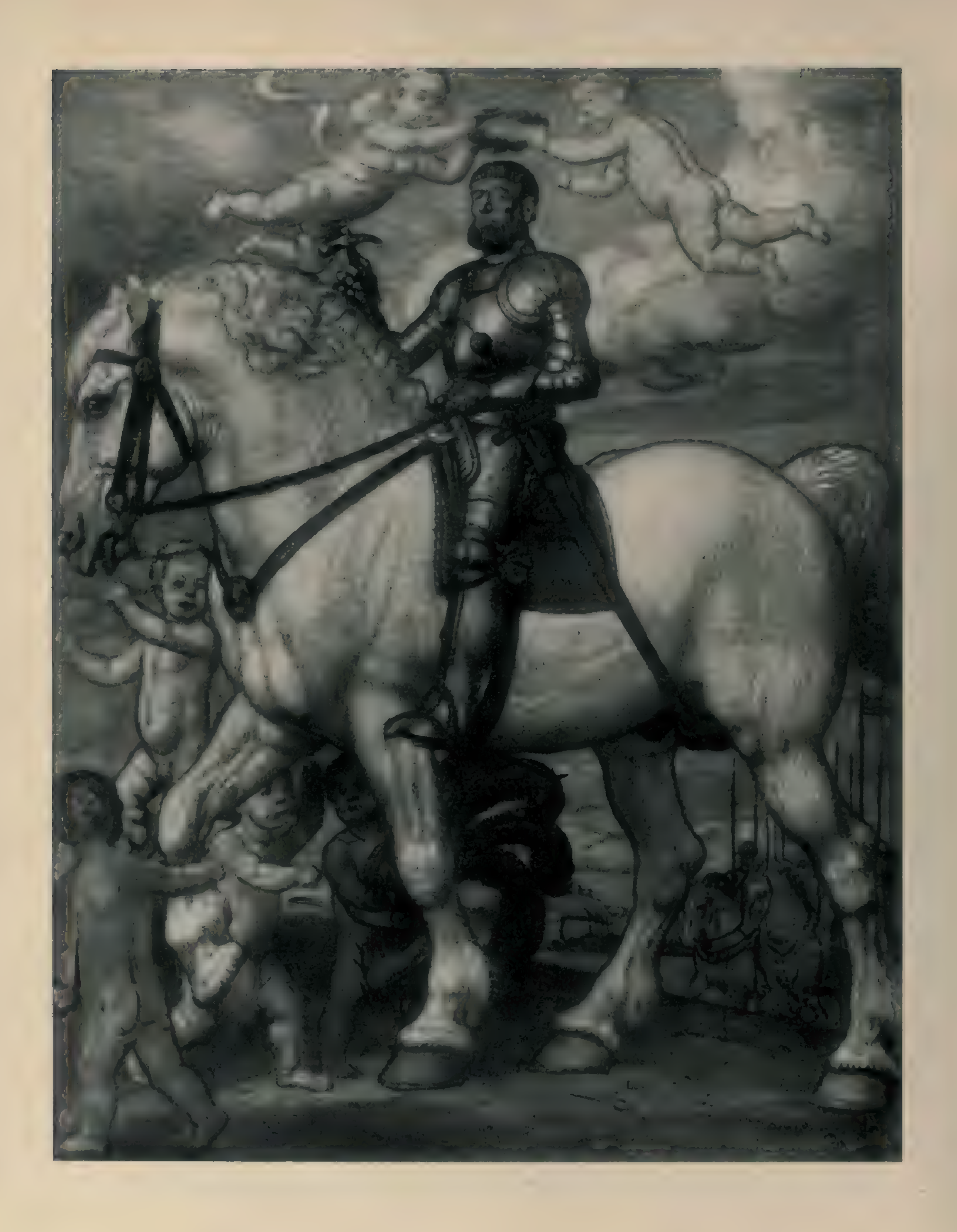


FRITZ BOEHLE PFLUGENDER BAUER (1913)



FRITZ BOEHLE — BILDNIS FARENBRUCH (1913)





FRITZ BOEHLE — RITTER ZU PFERD MIT AMORETTEN (1913)



FRITZ BOEHLE — BOGENSCHÜTZE UND REITER (1905)



FRITZ BOEHLE HEILIGER SEBASTIAN (UM 1897)

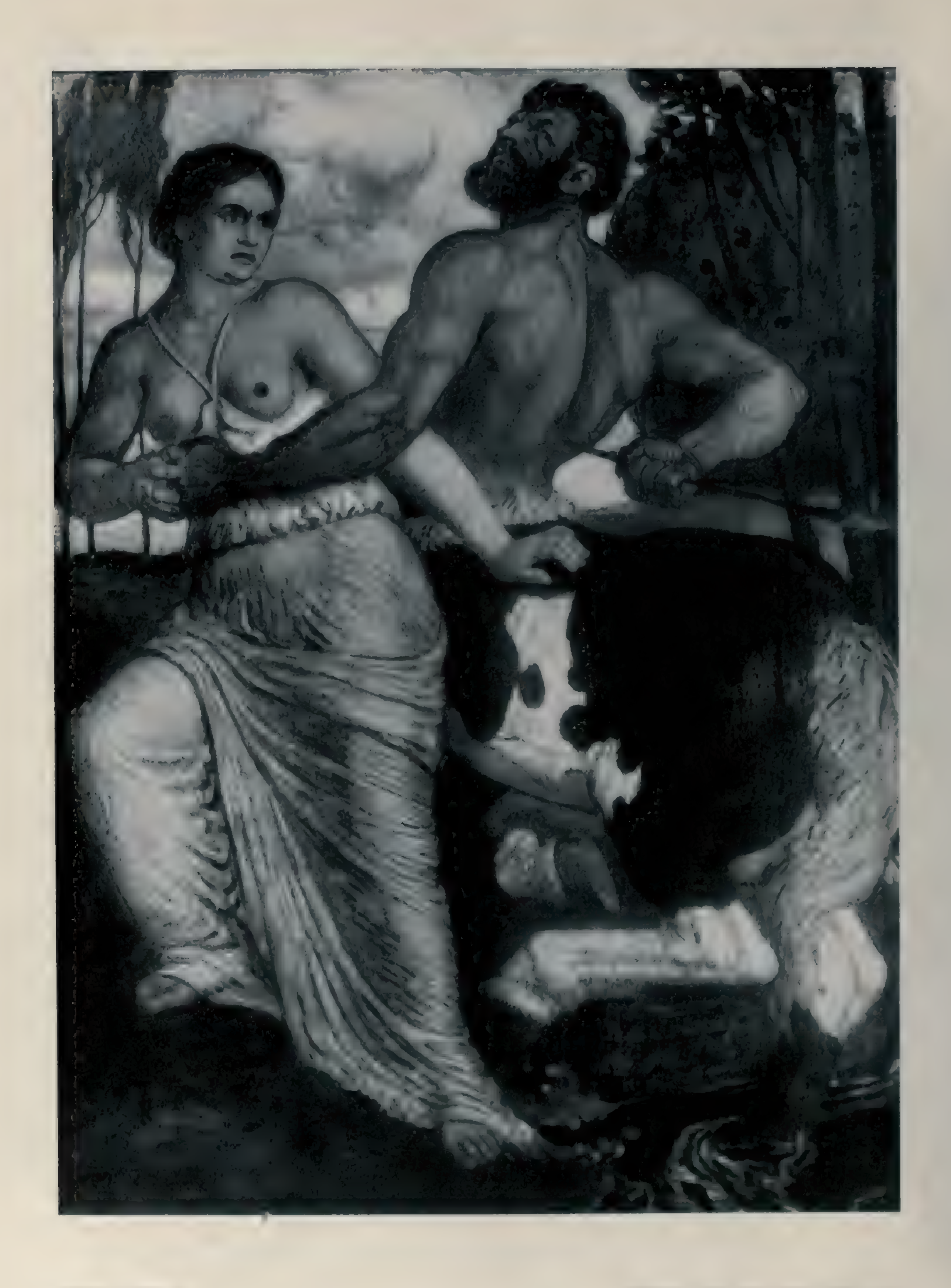
dern Hasselhorsts im Illustrativen zu verebben drohte, ist im Schaffen Boehles ins Große erhoben: aus Umwelt wird Welt. Ein Dasein, erdnah und echt, nicht nur in charakteristischen Zügen geschildert, sondern in seinem Sinn mit künstlerischer Kraft lebendig gemacht, so künden diese Bilder vom Leben Frankfurts, lokale Kunst, Heimatkunst und darüber hinaus Dokumente des Seins. Boehle hat ein großes Wandgemälde für den Römer geplant (s. Abbildung des Entwurfs im Jahrg. 1907/8 zw. S. 368/69), das Frankfurt darstellen sollte, so wie er es sah. Der Entwurf kam nicht zur Ausführung. Fraglich, ob die Monumentalmalerei als solche dadurch Verlust erlitten, sicher aber, daß die Existenzmalerei Frankfurts um ihr letztes Hauptwerk betrogen worden ist.

Boehles Welt hat sich früh geweitet. Schon da ihn Hasselhorst zeichnen lehrte, was er um sich sah, ergriff er die Welt des Bauern und machte sie sich zu eigen. Das eigne Dasein, erdverwurzelt, empfand er dem erdnahen Sein der Bauern verwandt und aus solchem menschlichen Einsgefühl sind die stärksten, vielleicht die dauerndsten seiner Schöpfungen hervorgegangen. Er hat, ohne Romantik und ohne Sentimentalität, ein in der modernen Kunst einzig starkes Gefühl für die Einheit des arbeitenden Menschen mit der Erde, die er bearbeitet, auf der er arbeitet, der er (um es mit biblischem Worte zu sagen) dient. Ist der modernen Kunst auf der Seite Liebermanns wie auf der Seite Marées' das Formproblem das Primäre gewesen, so hatte für ihn der Stoff zentrale Bedeutung. Die Kunst war ihm — und hierin liegt seine Tendenzverwandtschaft mit den Alten — Mittel, um von einer Welt zu künden, die ihm die Welt des unbedingten Wertes war. Seine Schöpfungen, in denen er den Bauern schildert, den Bauern feiert, so wie dieser Wortkarge feiert, im Pathos der Tatsächlichkeit, sind das Eigenste und Tiefste, das er geschaffen. In solchen Schöpfungen wuchs ihm die Existenzmalerei zum Typischen, Symbolischen, fand er Formen, die sich der Allgemeinheit als Monumente des Daseins einprägen werden.

Die einfache und eigene Kunst Boehles hat von zwei Seiten her bestimmenden Einfluß erfahren. Früh schon lernte er durch Karl v. Pidoll die Kunst Hans v. Marées' kennen. Adolf v. Hildebrand, der ihm väterlicher Freund war, führte ihn von neuem und tiefer in die Prinzi-



FRITZ BOEHLE OPFERZUG (1911)



FRITZ BOEHLE NESSUS UND DEJANIRA (UM 1905)



FRITZ BOEHLE . KUH (ANFANG NEUNZIGER JAHRE)

pien der Gestaltung des größten deutschen Malers des 19. Jahrhunderts ein. Der Besuch der Münchener Marées-Ausstellung des Jahres 1908 hat zum letzten Male seiner schon fast formulierten Kunst neues Erleben, neue Probleme gebracht. In seinem Schaffen nehmen die Bilder, in denen er um die Probleme Marées' ringt, Werke, wie der heilige Sebastian (1897) oder Bogenschütze und Reiter (1906) ihre eigene bedeutende Stellung ein. Was ihn von Marées dabei scheidet, ist ein Zweifaches. Für Marées ist das Raumgefühl primär; der Körper bringt die Harmonie des Raumes zum Ausdruck. Ein Bild Marées' ist Rhythmus. Für Boehle ist das Körpergefühl das Primäre, Raum nur die Stätte des Körpers. Man empfindet es, wenn man das Haus durchwandelt, das er sich gebaut hat: die Zimmer, in denen er gelebt, klein, niedrig, sind wirklich nur „Gehäuse". In seinen Bildern ist Körperschwere, nie die Leichtigkeit des Rhythmus, und schwere Körper, lastend auf der Erde, hat er mit Vorliebe gebildet. Diese Kunst tanzt nicht. Und das andere, das ihn von Marées scheidet, ist sein Verhältnis zur Farbe. Bei Marées ist die Farbe ursprüngliches Bildelement, das Bild aus der Farbe heraus konzipiert. Boehle sieht malerisch, nicht farbig. Er gehört sicher nicht zu den plastischen Künstlern, für die Körperform alles bedeutet; seine frühen großen Radierungen, dem Stoffkreis nach noch der Diez-Schule nahestehend, würden allein es erweisen, denn sie sind durchaus malerisch gedacht. Aber gerade in der Monochromie der Graphik hat er die stärksten malerischen Wirkungen erzielt. In den Bildern ist ihm die Farbe nicht mehr als Ausdrucksmittel, hat niemals die Notwendigkeit des So-und-nicht-anders-Seins. Daß er mit der Farbe — und das gilt namentlich für Werke außerhalb des Marées-Kreises, wie die starke Europa der Frankfurter Städtischen Galerie oder den hier reproduzierten heiligen Martin — eindringliche Stimmungswirkung zu erzielen wußte, steht damit nicht im Gegensatz. Im Gesamtwerk Boehles bilden die nach Marées orientierten Werke stofflich und stilistisch eine Enklave. Die Existenzmalerei, die

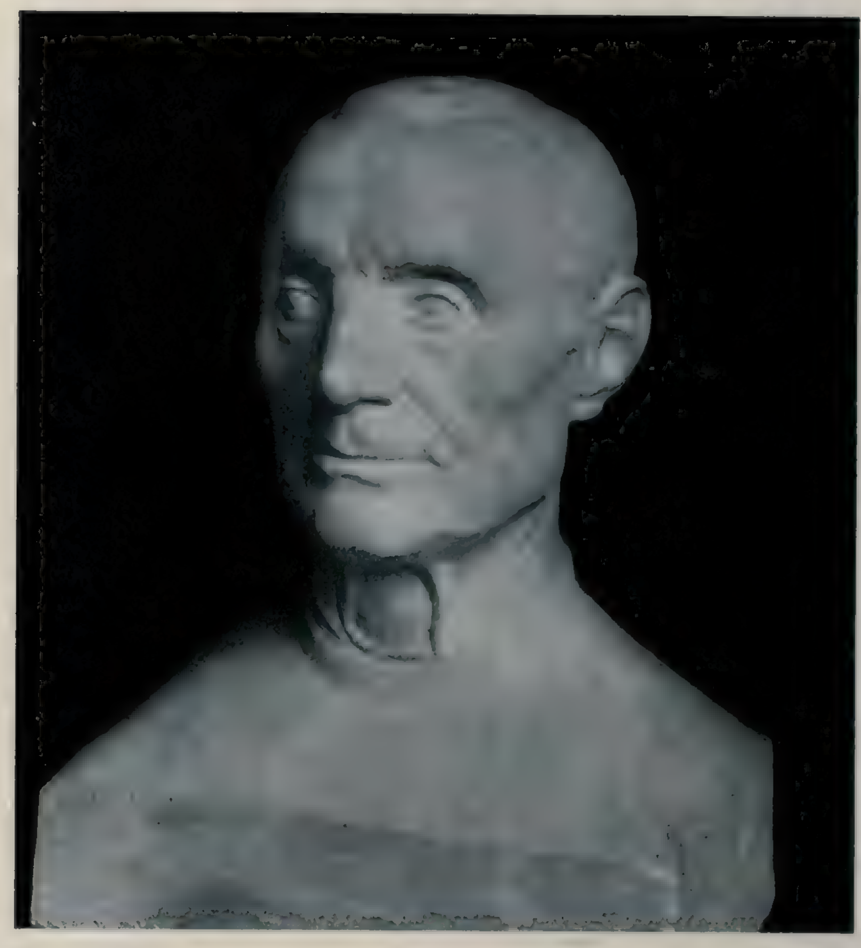


FRITZ BOEHLE

SKIZZE ZUM DENKMAL KARLS DES GROSSEN. IM HINTERGRUND FRANKFURT A. M. (1905 06)



FRITZ BOEHLE ENTWURF ZUM DENKMAL KARLS DES GROSSEN (GIPS. 1911)



FRITZ BOEHLE BÜSTE ALBERT (GIPS. 1910)

ihm wesenseigen, ist unter jene Stilgesetze kaum gezwungen. Boehle ist unter allen, die im Bannkreis Marées' standen, der persönlichsten einer — der Schwerpunkt seines Wesens lag in anderen Sphären.

Der zweite Einfluß, der die Form der Kunst Boehles bestimmte, ging von den alten Meistern aus. Dieser Einfluß kommt besonders deutlich zum Ausdruck in der Wahl, die die Frankfurter Städtische Galerie unter seinen Werken getroffen hat und die wohl das Bild seiner Kunst mit einiger Einseitigkeit für die Folgezeit bestimmen wird. Man hat geglaubt, Boehle von dem Vorwurf des Archaismus freisprechen zu können: er habe die gleiche Tendenz gehabt wie die Alten, Darstellung des Seins, und sei so zu den gleichen Ausdrucksformen gekommen. Dabei muß man aber übersehen, daß Boehle bewußt geprägte Formen übernommen hat, die eines Dürerschen Kupferstichs etwa, eines Reiterbildnisses von Velasquez oder einer Santa Conversazione Giorgiones. Sicherlich ist die Hinwendung zu solchen Formen im Wesen Boehles selbst begründet. Er lebte in einem Heimatgefühl, das der Vergangenheit alle Liebe zuwandte. Er suchte die Vergangenheit in der Gegenwart, weil er in ihr Wahrheit und Notwendigkeit fand. Nicht schwächliches, persönlichkeitsloses Nazarenertum hat seinen Blick zurückgewandt. Aber irgendwie mußte es sich rächen, daß sein Ohr für die Rhythmen einer neuen, werdenden Zeit kein Gefühl hatte, irgendwann die Vergangenheit um ihrer selbst willen ihm lieb, irgendwo seine Heimatkunst zu Archaismus werden. Daß er die übernommene Form der Madonnen- und Ritterbilder mit starkem eigenen Gefühl erfüllte, ist natürlich. Er setzte die Madonna zu seinen Bauern in Beziehung, Symbol schirmender Mütterlichkeit, und er bildete in seinen Rittern jenes erdfeste Geschlecht ins Heroische um, aus Dienern der Erde Hüter der Erde, auch hier stark und eigen, von mächtigem Eindruck. Wo er sich tiefer dem religiösen Stoff hingab, wie in den Bildern der letzten Jahre, seinen Kreuzigungen und Grablegungen, mochte man zuweilen emp-



FRITZ BOEHLE DER HEILIGE ELIGIUS (MARMOR 1913/14)

finden, daß bei aller Ehrfurcht vor dem Gegenstand nicht ursprüngliches, religiöses Empfinden ihn zwang. Hier suchte er in großer flächenhafter Vereinfachung neue Formwirkung, und wie von selbst wurden ihm die Konturen seiner Farbflächen zu Fassungen von Glasbildern. Selbst Werke, die ursprünglich keineswegs als Entwürfe für die Glasmalerei gedacht waren, arbeitete er so ins Starr-Große um. Der gleiche Archaismus, der diesen letzten Werken eignet, zeigt sich auch in den Heiligenlegenden, hier freilich, wo jenes stille Pathos fehlt, in fast spielerischer Art.

Wie in der Kunst Boehles das Gefühl für den Körper gleichsam Urphänomen ist, so mußte er sich zu der Kunst gedrängt fühlen, die den Körper als solchen zum Gegenstand hat, zur Plastik. Alle Seiten seiner Kunst kommen auch hier zur Geltung. Der scharfe Beobachter und vorzügliche Charakteristiker, dem die deutsche Kunst Porträts von großer Form und stärkster innerer Belebtheit dankt, hat einige Porträtplastiken geschaffen, die in geschlossener Silhouette reichstes Leben bergen. Der Tierbildner, der von der Münchener Zeit her das Tier in seinem eigensten Leben zu erlauschen verstand — seine Skizzenbücher geben Zeugnis davon, auch malerisch-große Ölstudien der Münchener Zeit — hat Tierplastiken von monumentaler Wucht geschaffen. Das Pferd, wie er es geliebt, wuchtig schwer, war sein bevorzugter Gegenstand. In zwei Reiterdenkmälern durfte er seinem plastischen Wollen Gestalt geben. Für Karlsruhe schuf er das Monument des Stadtbegründers, der Markgraf in kolossaler Barockfigur, Pferd und Reiter ganz Wille und Gewalt — das Modell ist fast zum Gusse fertig —, und für die neue Frankfurter Mainbrücke arbeitete er an dem Denkmal Karls des Großen, hier nur ein kleines Modell vollendet, das große zerstört, — und Reiter und Pferd ruhig-fest, ordnende Kraft.

Manches ist unvollendet und ohne Ausgleich in der Kunst Boehles geblieben, schon ehe der



FRITZ BOEHLE RELIEF



FRITZ BOEHLE DER HEILIGE MARTIN (MUSCHELKALK. 1911/12)

Tod ihn von seinem Werke rief. Aber sein Werk wird dem Volke bleiben. Monumentalkunst, wie die seine, verzichtet darauf, individuelles Geheimnis zu deuten. Individualkunst, die die Metaphysik eignen Schicksals gestaltet, führt tiefer in die Geheimnisse allgemeinen Seins. Die Kunst Boehles rührt nicht an die Metaphysik. Aber wer die Blätter geschaffen, die den deutschen Bauern auf deutscher Erde zeigen, hat seinem Volke einen Wert gegeben, den es ihm danken wird, denn er hat die Bedeutung seines Daseins erhöht, sein Dasein wertvoller gemacht.

Carl Gebhardt



FRITZ BOEHLE GEDENKSTEIN (MUSCHELKALK. 1914)



FRITZ BOEHLE

PFLUGENDER BAUER (ZEICHNUNG)



FRITZ BOEHLE LEINREITER (LITHOGRAPHIE)

FRITZ BOEHLE ALS ZEICHNER

Der Riß, wie die Alten so treffend und erschöpfend die Kontur prägten, war ihm heilig. Boehle zeichnete verantwortlich; was das heißt, kann nur der in seiner ganzen Größe und Tiefe ermessen, der den Vorgang dazu, seinen Sehakt, beobachten, miterleben konnte, wenn er zeichnete. Und so wollen wir erst seines so klaren, überaus fein organisierten und disziplinierten Malerauges gedenken, in das er alle die schönen, unverzerrten Dinge von „da draußen" einsog: wie er gleichsam mit ihm alles auf Erscheinung, Form, Farbe, Licht und Schatten hin befühlte und abwog und doch alles harmonisch zusammenfaßte — die feine, kleine Künstlerhand tat dann als ein gut geübtes und weise erprobtes Werkzeug das materiell Nötige.

Er zeichnete schon als sehr junger Mann gut, und zwar gut im Sinne von Gründlichkeit und Gediegenheit. Schraffierungen, Schattentöne benutzte er nie, um einer verunglückten Zeichnung die Mängel „stimmungsvoll" zu umkleiden, sie „schön" und „gefällig" für des Beschauers Auge herauszuputzen.

Er stellte sich ganz frühe schon schwere und umfangreiche Aufgaben, ging dabei nichts aus dem Wege! Wie ein echter, bieder-treuer, alter Kunsthandwerksmeister ging er planvoll zu Werke. Er hätte auch einen handgearbeiteten Schrank aus Eichenholz selbst machen können, denn das lag ihm auch, das rein Handwerkliche. Im Kopfe stand es klar, was er machen wollte, ohne verworrene Umständlichkeiten; das Wie ergab sich ganz von selbst, ohne Quälen und Suchen. Er zeichnete, wie wenn man an eine liebe Person einen Brief schreibt.

Er betrachtete, schaute und begriff erst die ganze, die große Erscheinung des Darzustellenden, mochte es ein Kopf, ein Pferd, oder eine Landschaft sein. Sah in späteren Jahren für einen Zeichner wohl ein bißchen zu stark und „vorgefaßt-plastisch" im Gegensatz zu der geistreichen, leichten und fast spielenden Art eines Slevogt. Die Zeichnung war seine Grundlage, das Gerippe und Gerüst, auch für seine Gemälde.

Erst mußte er gründlich aufreißen, und wenn es noch so sehr in ihm spukte und rumorte und nach Farben schrie (denn das tat es zuweilen auch; ich habe davon Stunden mitgemacht), er blieb der verantwortliche, unbeugsame Kunsthandwerksmeister. Sonnen- und Lichtspiele, Schnee- und Nebelstimmungen konnten ihn nicht aus dem Konzept bringen, ihn nicht verführen, mit ihnen „malerisch" etwas auszudrücken.

In seinem Hirn war keine Unordnung, am allerwenigsten die sogenannte genialisch verworrene Unordentlichkeit. Er war ein sonntäglich aufgeräumter Kopf, mit „blanken Dielen" und schönem „frischen Sand" darauf — kein gebohnter, glatter Parkettboden; mit seinen Gedanken darin ist er daher auch nie ausgerutscht; auch nicht beim Arbeiten, weil es das natürlichste Bilden und Arbeiten von der Welt war. Büsche und Sträucher, Gräser und Steine, Wälder und Berge, Seen und Flüsse können auch

nicht anders geworden und gewachsen sein wie nur auf die eine, ungeschminkte und so wahre, frische, stetige planvolle Art und Weise.

Flüchtigkeit und Eile kannte Boehle nicht. Er war ein rechter „Bremser“, ließ langsam, verhaltend die Fülle der aufgespeicherten Gesichte entstehen, war direkt altmodisch-beschaulich. Modern hastenden Menschen wäre schon allein das Boehlesche Verweilen „vor den Dingen“ langweilig vorgekommen, es hätte sie zur Verzweiflung gebracht. So z. B. konnte er stundenlang Tiere beobachten; im Zoologischen: Hirsch und Eber, Löwe und Panther; dabei arbeitete aber Hirn und Auge intensiv, ihm wurde es nie langweilig dabei, sein Auge rollte gewissermaßen um das Tier herum — er sah nicht nur Tierprofile; sein Blick drang durch, denn außerordentlich gründliche anatomische Kenntnisse befähigten ihn dazu; nahm Knochen und dahinter und tiefer liegende Muskeln, Übergänge und Bewegungen wahr, wovon der „nur“ Betrachtende weder eine leise Ahnung hat, noch annähernd das freudvolle Entzücktsein solchen Sehens zu begreifen vermag. Ein ganz armes Bübchen, dem sonst nie die Sonne Licht und Freude gab, und das zum heiligen Abend unter seinem ersten, lichterprangenden Christbäumchen Pferdchen und Wägelchen findet und zaghaft hervorholt, kann nicht seliger und glücklich-taumliger sein, als es der reife Mann und Künstler Fritz Boehle gewesen ist, wenn er Pferde (seine Pferde) — die großen, schweren, stämmigen Rosse, wie sie in den schönen Jahren des Friedens vor den Bierbrauerwagen herklepperten — erblickte.

Ich werde nie vergessen, wie vor Entzücken und höchster innerlicher Begeisterung seine blauen Kinderaugen groß und trunken schauten und schauten und sich nicht satt trinken konnten — in Dillenburg war es, bei Vorführung der herrlichen Hengste des dortigen preußischen Gestütes..... Da war er herzbebend gerührt, wie ein echter Bub, der noch nicht verpfuscht und vollbepackt ist mit Aufgaben für die Schule und den so gar künstlich sittsamen sonstigen Dingelchen all.

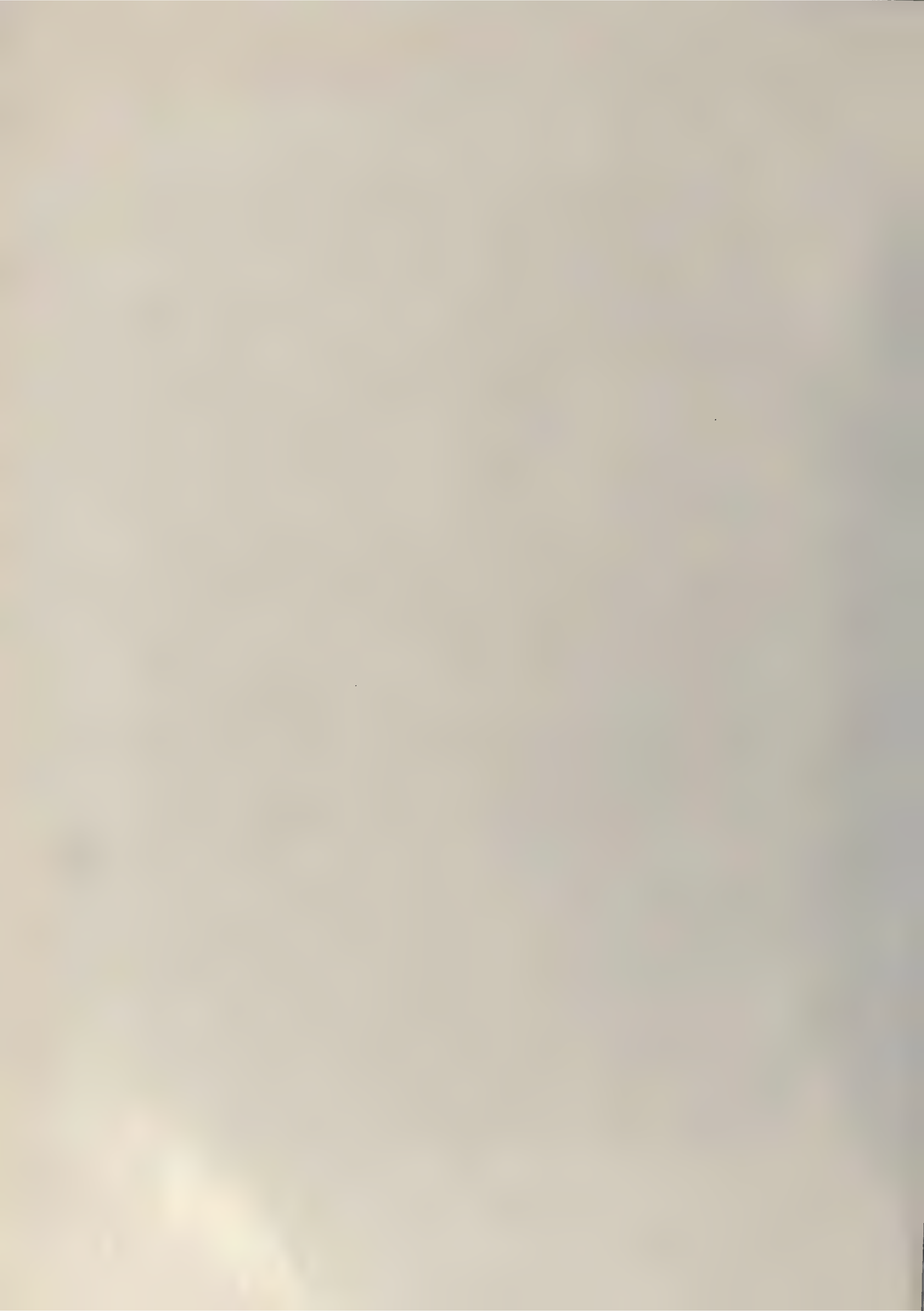
Boehles sachgemäß Ordentliche beim Zeichnen war in erster Linie bedingt durch sein Sehen. Er sah nach dem Gesetz. Was wir künstlerisch und literarisch-schöngeistig alles in und um die Dinge sehen und gedanklich noch mit hineingeheimnissen, schied bei Boehle als Zeichner von vorn-



FRITZ BOEHLE FLUSSLANDSCHAFT MIT LEINREITER UND WINDMÜHLE (RADIERUNG)



FRITZ BOEHLE DACHDECKER (RADIERUNG)





FRITZ BOEHLE — HEIMKEHRENDE BAUERN (ZEICHNUNG)

herein völlig aus. Das alles existierte nicht — versperrte ihm nicht den Weg von der Linse bis zum darzustellenden Objekt. Ich muß an Menzel denken, der so fein und geistreich auf die vielen, himmelvielen Nichtigkeiten und Nebensächelchen mit dem Bleistift und der, ach, so spitzen, spitzigen Zeichenfeder Jagd machte und das „Mikrokosmische“ dem „Makrokosmischen“ doch so gut und unauffällig unterzuordnen verstand, dem die messingene Trompete, eine Säbeltroddel ebenso wichtig und geistvoll war, wie das Auge seines Friedrichs des Großen, und der trotzdem alles, Lebendiges wie Körperliches, mit eminenter Pikanterie feststellte. Hierzu grundgegensätzlich verhielt sich Boehles Schauen und Festhalten. Menzel schaute nicht, er fixierte nur — wie ein Objektiv vor der Kamera; reihte Detail an Detail. Vor Boehles Auge stand die ganze Erscheinung — ein Baum war ein Ganzes, reich ausgebreitetes Baumvolumen, die Blätter und Ästchen kamen erst in zweiter Linie; Menzel zeichnete sich erst durch alle Blätter und Blättchen, Äste und Ästchen, und kam so zum Resultat. Es gibt eben, wie überall, verschiedene Wege, die zum Ziele führen....

Und hätte Boehle — so sehr ihn auch das einzelne Pferdeauge an sich schon entzücken konnte, mit dem Auge und Ohr des Pferdes als Detail zu sehen und zu zeichnen begonnen — bei Beginn einer Arbeit — wir hätten nie solch herrlich-typische, wenn auch herbe und zuweilen harte Pferde und Rosse durch ihn bekommen.

Moralischen Katzenjammer auf nicht gelungene Arbeiten kannte er nicht.

Sprunghaft, turbulent, ekstatisch, wie ein van Gogh zuweilen war, trieb es ihn nie zu einer neuen Arbeit. Er war von einer außerordentlich stark-ruhigen Gemessenheit und merkwürdigen Stille vorm und beim Produzieren.

Seine Aufgeräumtheit im Kopfe kam von einem starken Einschlag und wachsenden Interesse für das Architektonische. Richtscheit und Winkel gingen neben seinen allermalerischsten Ideen und Plänen einher. Bei ihm lief nichts ins Maßlose. Gut ökonomisch nützte er die Fläche und ihre zwei auf ewig gegebenen Di-



FRITZ BOEHLE — DIPLOM (RADIERUNG)



FRITZ BOEHLE RITTER ZU PFERDE (LITHOGRAPHIE)



FRITZ BOEHLE HEIMREITENDER BAUER (RADIERUNG)

mensionen, die dem Kleinsten, wie dem größten Genie — nur — bis dato zur Verfügung stehen.

Wir erblicken auf seinen Radierungen, Zeichnungen und Lithographien, in welch reicher Fülle er alte Bauernhäuser, Kirchen, Wirtshäuser, Scheuern, Schmieden und Stallungen anzugliedern wußte. Fast instruktiv ist das alles gemacht. So ein anmutig längs dem Fluß liegendes fränkisches Mainstädtchen ist zum Wiedererkennen ähnlich.

Er entwarf selbst sein Haus und Atelier auf dem Sachsenhäuser Berg und es paßt in Stil und Art so recht gut zu der in unmittelbarer Nähe gegenüberliegenden alten Sachsenhäuser Warte, jenes reizvollen „Lug ins Land" aus den Zeiten der glanzvollen historischen Messen und Märkte mit ihren Reisenden, Kaufleuten, Rittern und Reisigen. Im Hofe, vor Haus und Atelier, steht ein hoher steinerner Ziehbrunnen, den er auch geschaffen — dies mögen genug Zeugen seiner Tüchtigkeit als praktisch arbeitender Architekt sein. Und verkenne ja keiner, welche Dosis guten, klaren Verstandes, Werktätigkeit und unverdrossener Sinn und Mut dazu gehören, vom Plan aus solches in die Tat wachsen und erstehen zu lassen.

Sein Respekt vor dem Handwerk war ganz gewaltig. Ein einfacher Steinmetz, ein Zimmermann, Schlosser oder Tischler hatte seine Hochachtung und konnte ihm Bewunderung abnötigen mit guten Arbeitsleistungen.

Hans Sachs und Peter Vischer waren seine liebsten Leute; mit Rührung sprach er von den so gemütvoll-künstlerisch und praktisch wirkenden Männern aus dem alten Nürnberg.

Boehles Vorbilder, sein Zeichnen zu heben, waren die Männer: Schongauer, Dürer, Lukas Cranach, Mantegna, Ostade, Waterloo, Wenzel Hollar und noch viele gute andere. Selig war er bei Betrachtung ihrer Arbeiten, und einen wahren „Herrgottsrespekt" hatte er vor diesen Leutchen,die ihm solche Augen- und Gemütsfreude bereiteten. Es ginge zu weit über den Rahmen meines Beitrags zu diesem Heft, wollte ich Boehles Äußerungen über die obengenannten großen Künstler und Zeichner nur einigermaßen anführen. Es sind der Perlen köstlichste — in herber Reinheit und Schöne, wie die tiefdunklen Schlehen im glitzernden Reif und Neuschnee.

Um nun den Lesern eine kleine Probe Boehleschen sprachlichen Ausdrucks zu vermitteln — er sprach „echt Frankfurterisch" mit einer klei-



FRITZ BOEHLE

EINSIEDLER MIT HIRSCH (RADIERUNG)

nen Untermischung ins „Sachsenhäuserische", also „Dribb der Bach", wie man hier bei uns am „Maa" sagt — entnehme ich eine Stelle dem Heftchen — „Fritz Boehle als Mensch und Künstler", das zum Besten der Kriegsfürsorge in Frankfurt a. Main und ebendaselbst im Verlag von Klimschs Druckerei — J. Maubach & Co., kürzlich erschien:

„Ich moal net dick un aach net dinn, ich zaaschen ganz aafach mit der Forb. Es kann aaner in der Kunst etwas noch so simbel mache, wenn er's mit Lust un Üwerzeuchung mecht, un er lecht aach sonst noch e bissi Ausdruck eneu, dann is es mitunner besser als e ganz geschickt un korrekt Arweit. In dene alde Holzschnitt steckt mehr Witz un Gemietlichkeit, als in alle neue von heut zusammegenomme. Nor immer recht deutlich un aaschaulich, da werd's ganz von selbst aach moalerisch. Wenn mer dem Annern ebbes mitzuteile hat, dann schreibt mer ja aach net mit Milch. — Der Kontur, die Umrißlinie, die wern immer verstanne; vom klaane Kind aa, bis enuff zum gebrechliche Greis, un wern aach nie verdrängt wern aus der Kunst un halte so lang wie Bergkristall un Platina. —

Jeder richtige Dilledant is mer liewer wie en Virtuos. Der Dilledant mecht's wenigstens noch naiv, mit Lieb, un glaabt, es wär was; die Herrn Virtuose hawwe sich awwer vor lauter Kunststickercher schon ganz vernudelt un glawe, deß wär schenial und wer waas was noch. Von dene Kunstakademije halt ich goarnix. Wie der Trübner hier am Städel gewerkt hat, da hawwe se all „getrübnert", die Dame ganz besonners, un wenn der arme van Gogh Lehrer an aaner Akademie wär woarn, da hätte se all „gevangoght"! Des is goarnet zum Lache, des is sogar recht traurig um die junge Leut bestellt, bei so aaner Art von Leibeigenschaftsmoalerei."

Und noch ein schönes Wort, das von seinem großen Verantwortlichkeitsgefühl als Zeichner beredtes Zeugnis ablegt, soll hier nicht fehlen:

„Ich hoab nix verdorwe, ich hab immer aastännich gezaaschent." Und „Frankfurt-Sachsenhausen" sollte ihm am Main einen einfachen Sandstein errichten mit diesem so schlichten, wahren Bekenntnis.

„Betrachten" guter Kunst läutert und bildet künstlerischen Geschmack in fast gleichem Maße, wie das „Umschauhalten" in freier Natur. In Museen und Kupferstichkabinetten übte Boehle ersteres; auf großen, oft tagelangen Wanderungen, meist einem Fluß entlang oder quer durch Feld und Wald, prägte er sich Lauf und Windungen, Überschneidungen von Terrain und Boden, Büsche und Bäume, Bauern mit Pferden und Wagen, Pflüge und alle Gerätschaften in sein wunderbar gutes Gedächtnis ein. Als junger Mann zeichnete er viel vor der Natur, in seiner badischen Heimat im Schwarzwald. Von einer Reise durch Oberitalien, die er mit dem Maler Albert Lang machte, besonders den malerischen Städtchen Bassano und Vicenza, brachte er vor Jahren schwer gefüllte Skizzenbücher mit nach Hause. Gigantische Burgen und Schlösser mit Flußläufen, Olivenbäumen und Gebirgszügen; alles peinlich, „treu und fleißig" mit der Feder gezeichnet.

Wenn man bedenkt, daß alles sozusagen auf „Wanderschaft" entstanden ist, staunt man über die so bienenhaft-fleißige Durchführung und gewissenhafte Fixierung des Details.

Bei späteren Wanderungen, die ich mit Boehle machte, betrachtete er nur noch. Er blieb oft plötzlich stehen und ließ den Blick gehen über Wiesen, Äcker, Hügel und Felder; besuchte man ihn einige Tage danach im Atelier, da standen dann alle möglichen Landschaften, die man mit durchwandert hatte — manchmal sogar bestimmte Feldwege und größere Bäume frappant ähnlich, aber umgesetzt, zusammengefaßt und mehr oder weniger stilisiert.

Es existiert ein Skizzenbuch von ihm aus „jungen Tagen", mit Tierzeichnungen nach der Natur; nur in ganz wenigen klar hingeflossenen Zügen, darin sind Löwen und besonders Löwinnen, wohl mit das Beste, was es geben mag in dieser Spezies von Handzeichnungen. Die großen Katzen, mit starken Strichen zwar, aber doch so elegant und von einer so lebendigen Geschmeidigkeit und geradezu spielender Beherrschung der Formen und Bewegungen. Man sollte diese Blätter in Faksimile reproduzieren lassen und sie der großen Öffentlichkeit zugänglich machen.

„Das kann nur morgenfrische, noch einfältige, demütig-bescheidene Jugend, ohne jegliche Reflexionen in glücklichster Stunde des Auges und der Hand vollbringen!" —

„Gewissen haben" in Dingen der Kunst und Gestaltung galt ihm das Höchste, und daher auch seine grenzenlose Verehrung für den Maler Hans v. Marées.

Boehles „Umsetzen" gesehener Natur trat erst nach der ersten Folge seiner noch stimmungsvoll-tonig und romantisch angehauchten Ritterradierungen aus den Jahren 1892—93 auf.

Für diese aufs feinste ausschraffierten und doch so hervorragend und ehrlich gezeichneten Blätter mit dem ganzen Reichtum eines blumen-, gräser- und baumreichen Sujets, durfte man ihm, dem erst Zwanzigjährigen ohne Bedenken den Meisterbrief ausstellen. Und diese Blätter waren es auch, die seinen Ruf als Radierer begründeten.

Wohl war der Diez-Schüler von Albrecht



FRITZ BOEHLE FUHRKNECHT UND BAUERNMAGD (RADIERUNG)



FRITZ BOEHLE ALTE FRAU (RADIERUNG)



FRITZ BOEHLE — KIRMES. RADIERUNG (1896)

Dürer noch stark inspiriert, — doch mit der Glücklichkeit der Jugend löste er seine Aufgabe und gab diesen Werken einen hohen Grad eigener Anschauung und tiefen Erlebens mit auf den Weg. Diese Ritter werden noch lange durch die deutsche Kunst „reiten" und so bald und so leicht wohl von keinen anderen „überritten" sein.

Auf ganz eigenem Grund und Boden und auf ganz eigenen Füßen steht Boehle in den Blättern mit den „Mainschiffen" und „Schiffern". Ein schönes Stück fränkischer, allerliebst traulicher Maingeschichte im Verhalten ist da geworden durch einen „Malerschiffer". Boehle beneidete im stillen diese Leute und wäre gerne selbst Schiffer geworden. Der Mainschiffer Greß aus Wertheim a. Main ist konterfeit und aufgezeichnet für alle Zeit. Der einfache Mann, mit der hohen „Luftmütze", der im Jahr ein paarmal die schönen roten Sandsteine aus Reistenhausen, Stadtprozelten und anderen lieben Mainstädtchen aus dem herben Spessart holte, an Klingenberg vorbeizog, Aschaffenburg, Hanau, die Gerbermühle, Sachsenhausen begrüßend, unter der alten Brücke durch und am Fahrtor endlich anlegte...

Was ein Mensch und Künstler an Körperlichkeiten und räumlich begrenzter Umgebung durch den Griffel festzuhalten vermag, ist Boehle rührend gelungen und seine Liebe und Treue zum Gegenständlichen wird immer Freunde und Bewunderer finden und rechter Jugend für eine große Strecke Wegs der rechte Lehrmeister sein.

Er war ein gar sonderbarer Mann, ein Original als Mensch, liebte den Tabak über alles, haßte das Konventionelle und mied die Gesellschaft.

Die Schlußzeilen dieses Aufsatzes mag er selbst noch haben: „Mir is e aafach Liedche liewer als die ganz Götterdämmerung!"

„En ungeschliffener Edelstaa is mer liewer als en verschliffener, und wann aaner so bleibt, wie er von Haus aus is, ohne Lackstiewwel un Patschulli, da is er aach etwas. Un e bissi Grobheit gehört zum gute Ton. Nor net unnadierlich und zimberlich; die Staa un die Eiche sin aach net aus Watt un sin doch schee un gut."

Fried Stern, Frankfurt a. M.



FRITZ BOEHLE — LÖWIN (ZEICHNUNG)



FRITZ BOEHLE — MÄNNERKOPF (ZEICHNUNG)

DIE KUNST DER GEGENWART UND DAS PUBLIKUM*)

Neben allem Guten, das eine Ausstellung neuer Kunst uns gewähren mag, beschert sie uns unweigerlich auch als leidige Zugabe eine Erneuerung des alten Zwiespaltes zwischen dem Künstler und dem Publikum. Dieser Zwiespalt ist allerdings sehr alt und keineswegs, wie man wohl gemeint hat, eine Eigentümlichkeit unseres Volkes, erwachsen aus den nationalen Untugenden der Besserwisserei und Eigenbrödelei. Vielmehr möchten wir ihn zu den gottgewollten Dingen rechnen, da wir ihn überall wiederfinden, — auch in der Vorzeit, wenn genauere Kunde uns über das Auftreten eines bedeutenden Künstlers und seine Wirkung auf die Zeitgenossen belehrt. Und doch erscheint es uns als ungereimt, daß die Menschen eine Gabe schöpfungsmächtiger Liebe — denn das ist das Kunstwerk —, die ihnen dargeboten wird, um sie zu erfreuen, wie eine Beleidigung entrüstet abwehren. Wie soll man es sich vollends erklären, daß dasselbe Publikum, das im Konzertsaal eine schwer verständliche neue Musik stundenlang geduldig über sich ergehen läßt, sich auf der Kunstausstellung in lautem Protest gefällt, da es doch die mißliebigen Bilder augenblicklich verschwinden lassen kann, indem es ihnen den Rücken kehrt? — Vielleicht liegt es daran, daß unser Publikum musikalisch gebildet genug ist, um im eigenen Urteil Vorsicht zu üben, während jedermann, der eine Droschke vom Laternenpfahl zu unterscheiden vermag, mit den erforderlichen Maßstäben für die Beurteilung bildender Kunst geboren zu sein meint. Solche Maßstäbe glaubt er in dem vergleichenden Hinweis auf die Natur und auf den allgemeinen Geschmack zu besitzen, ohne es auch nur zu ahnen, wie schwankend diese Stützen sind, und ohne zu bemerken, daß eine neue Kunstrichtung schon durch ihre Existenz die behauptete Allgemeingültigkeit des Geschmackes widerlegt. So verhüllt sich in der naiven Theorie die Eigenliebe, die sich durch die Zumutung verletzt

*) Wir entnehmen diese Ausführungen mit freundlicher Genehmigung des Verfassers dem Katalog der diesjährigen Ausstellung der Berliner Freien Secession.

fühlt, den Wert eines gewohnten und gewähnten geistigen Besitzes in Frage zu stellen.

Darin dürfen wir wohl den Quell des beklagten Zwiespaltes im Publikum erblicken: Wie der Durchschnittsmensch nur glaubt, was er ohnehin schon weiß, so will er auch im Kunstwerk nur Werte entdecken, die bereits als geprägte Münze umlaufen. Er verlangt das Neue und meint das Alte in etwas veränderter Verbrämung; und was er Schönheit nennt, ist die Gefälligkeit von gestern. So gelangt das Publikum immer wieder dahin, die Spezialisten zu begünstigen. An ihnen weidet sich die Kennerschaft; sie heißen die Bewährten, die Geschickten — und sind die Stehengebliebenen und innerlich Verarmten.

Die Tragik des Zwiespaltes zwischen Publikum und Künstler verschärft sich darin, daß er gerade die besten unter dem jungen Nachwuchs trifft, die Bringer des Neuen. Dieses Neue ist nun aber nichts anderes, als der sichtbar werdende Seelenzustand des Volkes in seiner Wandlung, das Spiegelbild, ja das Antlitz dessen, was man gemeinhin Zeitgeist nennt. Doch seine Verkünder sind den Freunden des Gewohnten Störenfriede. Sie werden bekämpft und werden darum ungewollt selber zu Kämpfern. Ungewollt! Denn sie hatten sich das Publikum als eine Schar von Freunden erhofft, die ihrem Rufe mit dem Echo verstehenden Beifalls lohnten, empfänglich und dankbar. —

Nun ist es freilich nicht wenig, daß die schaffenden Träumer damit dem Publikum ansinnen — eine Art von Selbstentäußerung, nicht eben die Preisgabe bisher erworbener Güter, aber doch die Bereitwilligkeit, sich dem unvermeidlichen Wandel der Anschauungen anzupassen und alte Erfahrungen um neue zu bereichern. Es ist das Erwarten der Ehrerbietung, die der Höherstehende für sich glaubt beanspruchen zu dürfen. Es ist schließlich die Mahnung an den Beschauer, frei von vorgefaßter Meinung auf die eigene innere Stimme zu horchen, um zu erfahren, was sie der neuen Botschaft erwidere. Das ist allerdings viel verlangt vom Publikum, und doch nichts Ungebührliches. Ja, es setzt voraus, daß das Publikum dem Künstler verwandt sei; denn nur der Edle ist zur Ehrerbietung bereit und nur der künstlerisch Veranlagte kann dem Künstler gerecht werden. Ist er nicht selbst zum Schaffen befähigt, so bestätigt sich seine Begabung wenigstens darin, daß er dem Schöpfungsprozeß zu folgen vermag. Dann erwächst aus der scheinbaren Selbstentäußerung als ein Echo der Freude des Gestaltens eine Steigerung des eigenen Lebensgefühls, denn ein Kunstwerk verstehen heißt es nachschaffen.

Gustav Pauli

KUNST UND MATHEMATIK

Unser alter Schulmonarch hatte eine einzig dastehende Methode, Mathematik zu lehren. Er begann die Stunde mit den Worten: „Wir beweisen heute, daß der Inhalt einer Kugel $= 4/3 r^3 \pi$ ist; der Mittelpunkt des Kreises sei O, der Radius sei r."

Die zu r gehörende Kugel deutete er durch halbkreisförmige Bewegungen beider Hände an und an diesem nicht sichtbaren Phantom einer Kugel bewies er, daß der Inhalt gleich $4/3 r^3 \pi$ ist. Diese Lehrmethode hatte zweifachen Wert: sie zwang zur denkbar größten Aufmerksamkeit, denn ein Schüler, der einer Handgeste oder einem Wort nicht folgte, war sofort aus dem Zusammenhang. Der Bau einer stereometrischen Beweisführung — lediglich im Geiste — war nicht weiter zu führen, fehlte auch nur eine einzige Zahl. Aber neben diesem vom Schulprogramm geforderten Ziel lag ein anderes, das für das spätere Dasein manchem von großem Nutzen war: Der Sinn für Raumgrößen, der Sinn für den Raum selbst wurde großgezogen und gefestigt.

Es scheint in unserer Zeit, in der Futuristen Gefühle zu malen verstehen, recht altfränkisch zu sein, weist man auf Künstler früherer besserer Zeiten hin, die ihre Anschauungen von Kunst und Kunsthandwerk niederschrieben. Lionardo vergleicht in seinem berühmten Buche von der Malerei diese mit der Poesie, der Musik und der Skulptur. Er spricht vom Ausdruck, von der Farbe und der Landschaft. Dem Helldunkel, der Komposition und der Bewegung sind Sonderkapitel gewidmet, und wenn er auch eingehend von der Zeichnung, der Perspektive, den Proportionen und der Anatomie spricht, so liegt der Schwerpunkt des Werkes nicht allein auf diesem Abc der darstellenden Kunst.

Es ist reizvoll, das berühmte Buch mit Albrecht Dürers „Unterweisung in der Messung" zu vergleichen, die auf Veranlassung von Hans Thoma im Verlag der „Süddeutschen Monatshefte" durch Alfred Paltzer neu herausgegeben wurde. Dürer hatte in Italien zweifelsohne von den Bestrebungen und Ergebnissen der italienischen Theoretiker gehört; die damals neu entdeckten Gesetze, nach welchen genaue Perspektiven möglich sind, erregten mit Recht Bewunderung. Bezeichnend für Dürers Kunstauffassung ist die Tatsache, daß er als älterer Mann sich mit diesen Darstellungsproblemen eingehend befaßte und mit seinem Buch über die Messung einen Leitfaden der darstellenden Geometrie schrieb — ausdrücklich mit dem Wunsche, daß dieser den Künstlern von Nutzen sein möge. Er bringt Sätze, wie:



FRITZ BOEHLE EINSIEDLER (ZEICHNUNG)



FRITZ BOEHLE ZEICHNUNG

„Also daß du ein Ding aus freier Gewißheit kannst machen und weißt einem jeglichen Ding recht zu tun."

„alsdann ist die geübte Hand gehorsam, denn es vertreibt die Gewalt der Kunst den Irrtum von deinem Werke und wehrt dir die Falschheit zu machen!"

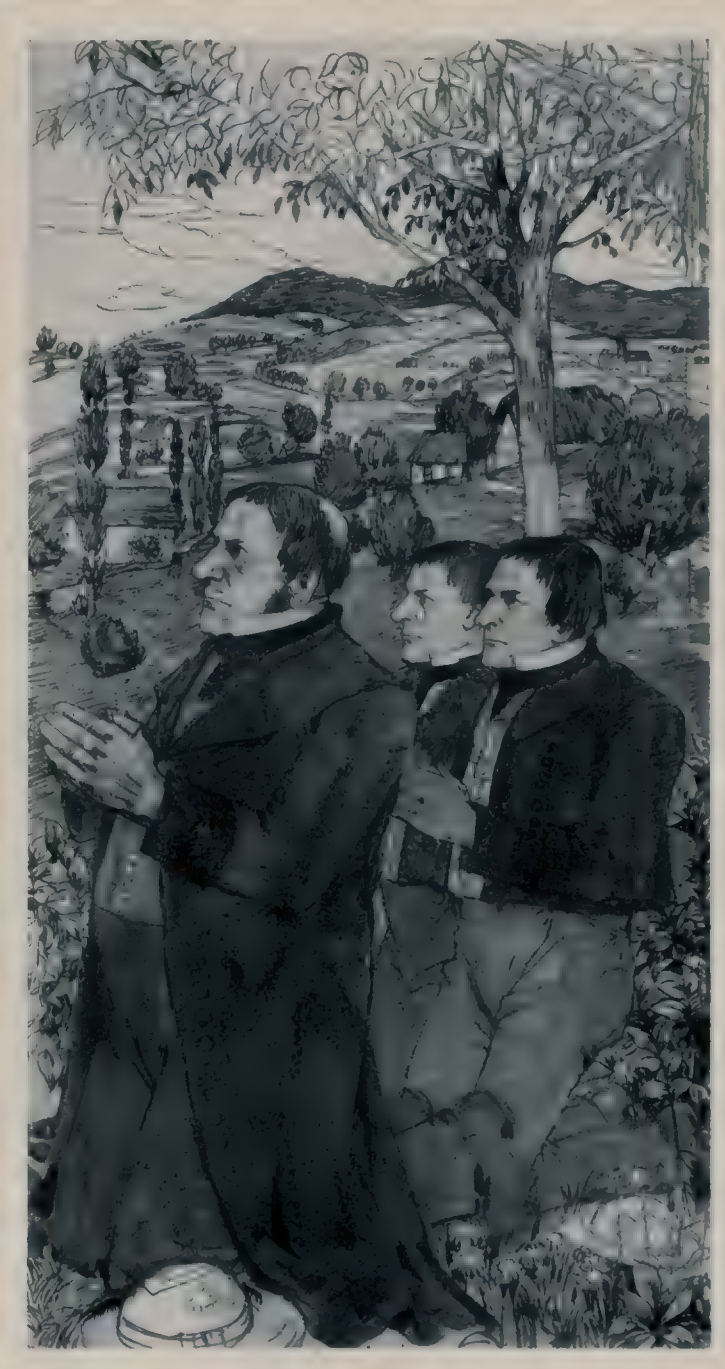
„. . . und durch solches erscheint dein Werk künstlich, lieblich, gewaltig, frei und gut, wird gelobt von männiglich, denn die Gerechtigkeit ist ihm eingemischt."

Es ist leicht zu begreifen, was Dürer hier unter Gerechtigkeit verstanden wissen will. Die Darstellung soll dem Gegenstand gerecht werden: die Hand soll eine Hand sein — so gut wie der Teufel ein Teufel sein soll; damit die Darstellung der inneren Vorstellung des Künstlers gerecht werde, muß sie gerecht sein den Dingen. Jeder, der das Lebenswerk des Nürnberger Meisters auch nur oberflächlich kennt, weiß, welch großartiger Phantast Dürer war, sofern er nicht seine höchst korrekten Naturstudien machte. Aber stets bediente er sich der leichtverständlichen, ihm eigenen Form. Was immer er darstellt, er ist nie unklar oder undeutlich in der Sprache; und wenn er in seiner Abhandlung über die darstellende Geometrie temperamentvoll und mit Laune neben der Theorie auch eine Reihe praktischer Anleitungen und Ratschläge gibt — so ist der wichtigste Grundgedanke des Werkes doch folgender: „Keiner ist Künstler, der die Dinge nicht so kennt, daß er sie innerlich sehen und gerecht darstellen kann."

Durchsieht man die Inhaltsangabe des Buches, so findet man Kapitelüberschriften wie: „Verschiedene Schneckenlinien zu zeichnen, daraus Kapitäle, Bischofsstäbe und dergleichen zu machen." — „Von den Kegelschnitten." — „Drei Arten von Proportionen." — „Zierate aus Quadraten, Rauten, Kreisen, Sterne zu Wänden und Maßwerk." — „Von Kegeln und Pyramiden." — „Einer Säule einen Bauch zu machen." — „Ein Grabmal für einen Trunkenbold." — „Die Buchstaben des lateinischen Alphabets in schöner Form zu machen." — „Wie man körperliche Dinge in ein Gemälde bringen kann." — „Von Licht und Schatten, von der Sehlinie und Sehebene." —

Nicht jeder wird sofort einsehen, inwiefern

rein mathematische Formen wie Linie, Kegel, Würfel usw. Grundlagen sein können zu Zeichnungen und Bildern, wie sie Dürer schuf. Die geometrischen Gebilde und ihre Flächenprojektionen sind nüchtern und sachlich; ihr Wesen ist fesselnder als ihre Erscheinung. In der Natur, die für den Künstler Nährmutter, nicht aber Eselbrücke sein soll, gibt es bei oberflächlicher Betrachtung wenig Formen, die stereometrischen Gebilden gleichen. Ein Bergfried ist ein Zylinder, ein Turmdach ein Kegel, Bauteile sind mit Würfeln zu vergleichen, aber abgesehen davon, daß diese Objekte immer Gebilde von Menschenhand, in bestimmtem Sinne also künstlich sind, so bilden sie doch den weitaus geringsten Teil des Darstellungsprogrammes, in dem Mensch, Tier, Pflanze, Landschaft und Natur im großen die Hauptpunkte sind. Die Sachlage ist sofort geändert, wenn man an die formenreicheren Gebilde der Stereometrie denkt, die etwa bei den Durchdringungsaufgaben auftreten. Ein Zylinder, der eine größere Kugel durchdringt, ist schon ein Maschinenteil — auch einem knollenartigen Auswuchs eines Astes liegt diese einfache Form zugrunde. Ein kleiner Zylinder, der senkrecht auf einem Zylinder mit größerem Durchmesser sitzt, ist das Schema der Lokomotive, in Kürze: es ist nicht schwer, fast alle Bildelemente auf geo- und stereometrische Formen zurückzuführen, und sie als solche zu sehen, — mit welcher ernsten und nützlichen Tätigkeit nicht das belanglose Spiel eines Kubisten verglichen werden darf, der die Dinge auf Grund einer erdachten Manier vergewaltigt, anstatt ihnen gerecht zu werden. Hat sich erst einmal durch Beschäftigung mit darstellender Geometrie ein Gefühl für Formen, für Raumgrößen und ihr gegenseitiges Verhalten gebildet, — das Wissen um Schnittflächen und Berührungskurven ist ein wesentliches Kapitel dabei — so ist das Verstehen der Naturformen außerordentlich erleichtert; mehr noch: ihr gerechtes Darstellen ist leichter und gesicherter als bei der blossen Naturabschrift in irgendwelcher Technik. Die Schulung der Vorstellungsgabe, die, großgezogen, die Darstellung der allerphantastischsten Dinge und Vorgänge gestattet, kann das gesunde Ergebnis der darstellenden Geometrie sein. Schon die primitivsten Künstlerbegriffe: Standpunkt, Bildebene, Ausschnitt schließen bereits Raum- und Flächenprobleme ein, die von Fall zu Fall gelöst werden müssen. Hans Thoma hat in seiner Vorrede zu der Neuausgabe des Dürerbuches das treffliche Wort gebraucht: „Das Wissen



FRITZ BOEHLE BETENDE BAUERN (ZEICHNUNG)

von Raum". „Geometrische und perspektivische Klarlegung des Raumes . . . müßte zu einer Grundlage, gewissermaßen zu einer Logik der Raumvorstellung, des Raumgefühls werden, von denen aus das Bild geleistet wird. Dann könnte die Malerei aus dem Banne der bloßen Naturnachahmung, aus diesem Zufall des Geschehens befreit, zu einer idealen Raumschöpfung gelangen." — Hat man sich noch nicht zu der Schwindelhöhe einer futuristischen Kunstanschauung durchgerungen, so ist es sehr wohltuend und beruhigend, wenn man die begründete Meinung von Männern hört, die als Künstler sozusagen etwas geleistet haben. Als Dürer die Unterweisung der Messung schrieb, war er ein reifer Mann. Thoma las das Buch als junger Maler und empfiehlt es im Patriarchenalter — er wünscht naturgemäß auch, daß der darstellenden Geometrie in Kunstakademien mehr Wert beigelegt werde als heute.

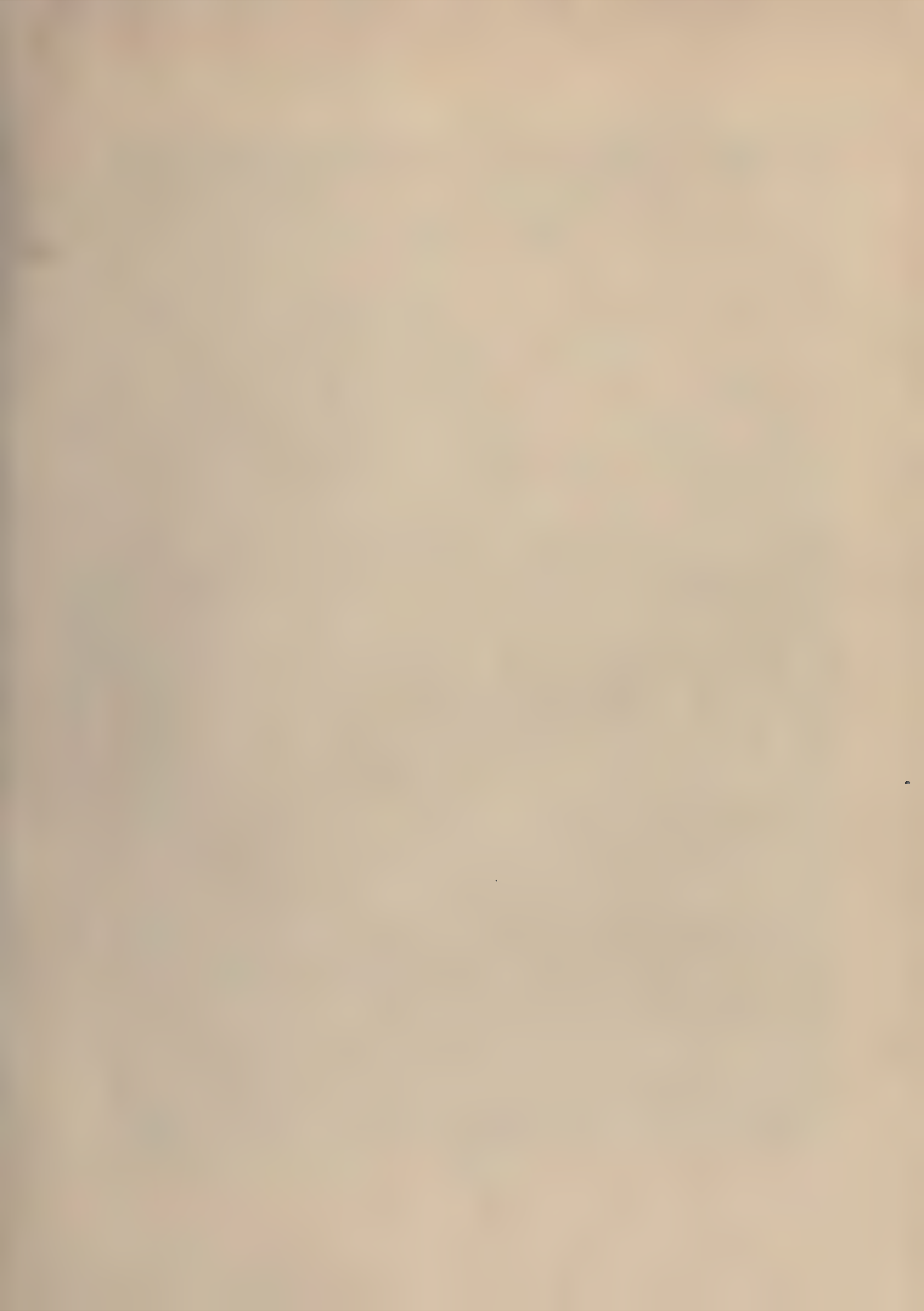
Vergleicht man der Sicherheit halber gesunde europäische Kunst mit den Leistungen alter Chinesen und Japaner, die das Gegenteil aller Naturabschrift sind, so findet man bestätigt, daß die Asiaten, wiewohl sie eine andere Sprache sprechen, den Raum und seine Gebilde hervorragend beherrschen. Ihre Perspektive hat nichts mit europäischer Okkularperspektive zu tun, sie ist vielmehr eine Art isometrischer Perspektive. Das Streben geht mehr auf ein Andeuten als auf ein Vortäuschen des Raumes aus, aber die graphischen Symbole aller Raumgrößen werden mit Klarheit, Einfachheit und Treue gegeben — welche Eigenschaften ohne höchst entwickeltes Wissen vom Raum unmöglich sind.

Jahrhunderte vor Christus bilden chinesische Künstler Dinge, denen die Gerechtigkeit innewohnt; es ist in unserer von Schlagwörtern vergifteten Zeit nur in der Ordnung, wenn unbekümmert um die Meinung des flüchtigen Alltags, wieder und wieder auf die einfachen Grundlagen verwiesen wird, von denen allein das Heil kommen kann.

Hermann Konsbrück



FRITZ BOEHLE — PUTTEN MIT HUND (1893/94)





EDUARD VON GEBHARDT — AUFERWECKUNG VON JAIRI TÖCHTERLEIN (1864)

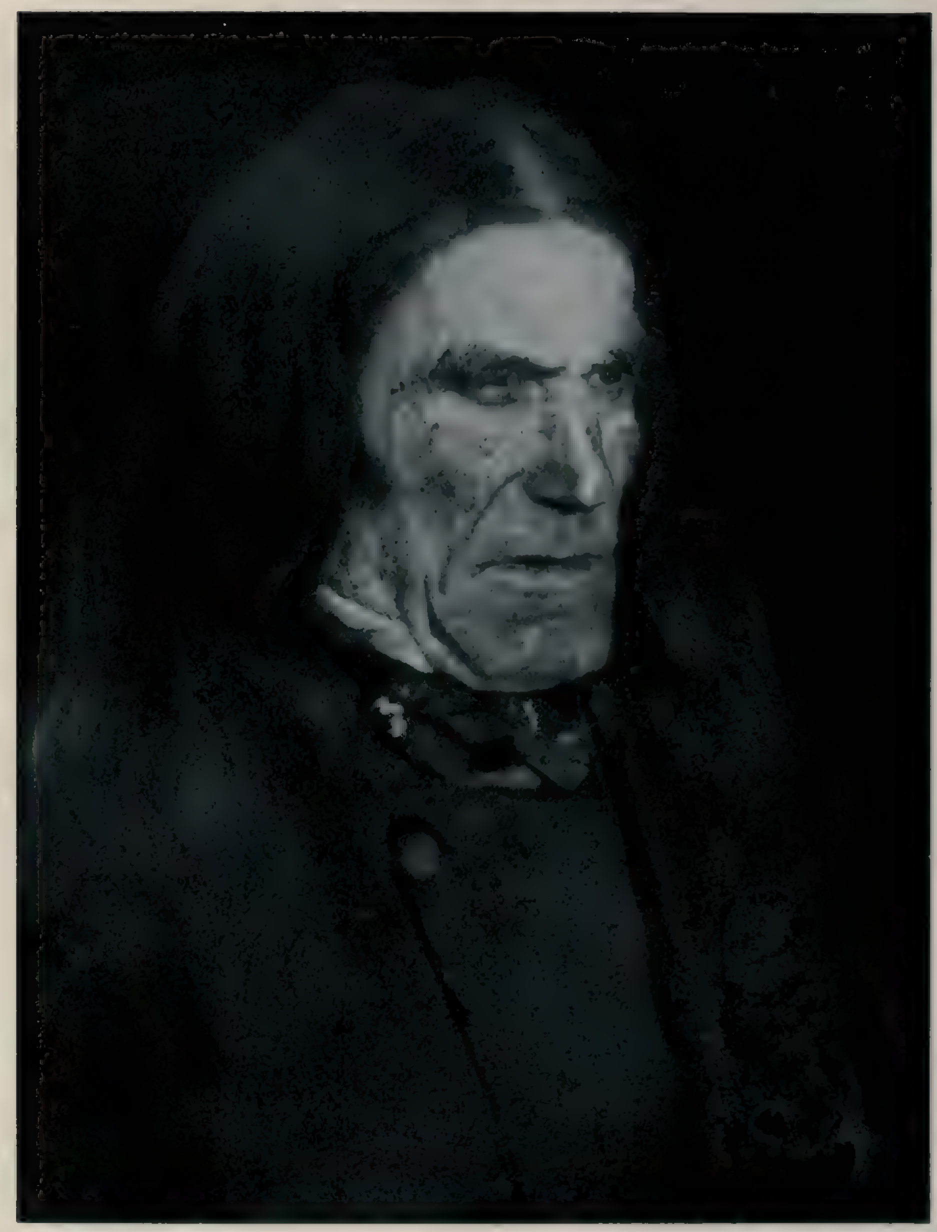


EDUARD VON GEBHARDT DER MALER WILHELM SOHN IN SEINEM ATELIER (STUDIE. 1860)

EDUARD VON GEBHARDTS DÜSSELDORFER ANFÄNGE

Ein männlicher Studienkopf von 1859 war die früheste Schöpfung unter Eduard v. Gebhardts Gemälden auf der in Düsseldorf zum 80. Geburtstage des Meisters veranstalteten Ausstellung. Er ist eine Schülerarbeit der Karlsruher Kunstakademie, aus dem Bannkreise Lessings, kaum beeinflußt von Gebhardts Karlsruher Lehrer Des Coudres. Ludwig Des Coudres (1820 bis 1870) wird derjenige nicht gerecht, der nur seine Historien und religiösen Gemälde wertet. In Bildnissen, wie in dem des jugendlichen Oswald Achenbach[1]) und in dem kürzlich von der Düsseldorfer Galerie erworbenen Porträt des Landschaftsmalers Happel entfaltet dieser Schüler von Karl Ferdinand Sohn, dem Düsseldorfer Meister-Porträtisten, Fähigkeiten, nicht nur technischer Art, die es kaum gerechtfertigt erscheinen lassen, daß man 1906 auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung keine Notiz von ihm nahm. Auch Beringer, der sich am eingehendsten mit Des Coudres befaßt hat (Thieme-Becker, Künstlerlexikon IX), hat seine Bildniskunst ein wenig zu kühl behandelt. Wie dem auch sei, weder in Des Coudres noch in Lessing fand der junge Gebhardt, der bereits auf der Petersburger Kunstakademie von 1855 bis 1857 einen „tüchtigen Unterricht in den Elementarfächern erfahren hatte“ (Schaarschmidt), den ihm zusagenden Lehrer. Erst als der damals zweiundzwanzigjährige Künstler nach kaum zweijährigem Aufenthalte in Karlsruhe seinen ursprünglich gar nicht für die Dauer berechneten Wohnsitz nach Düsseldorf verlegt hatte (1860), entwickelten sich auf die überraschendste Weise die starken künstlerischen Anlagen, die ihn so bald über viele Mitstrebende hinaushoben.

[1]) Eine farbige Abbildung in dem Aufsatze über O. Achenbach von Cäcilie Achenbach, Velhagen & Klasings Monatshefte 26. 1911.



EDUARD VON GEBHARDT ESTHNISCHER BAUER (UM 1869)

Die rheinische Kunststadt hat sich selten liebenswerter gezeigt als in jenen Jahren von Gebhardts Ansiedelung. Andreas und Oswald Achenbach hatten sich noch nicht in Massenproduktion verausgabt und standen ebenso wie Knaus, der erst 1874 nach Berlin übersiedelte, im Zenith ihres Schaffens. Eduard Bendemann, dessen jetzt in der Galerie Arnold zu Dresden ausgestelltes Meisterbildnis seiner Gattin, der Tochter G. Schadows, aufs neue die Aufmerksamkeit auf diesen viel zu einseitig nach seinen großen Galeriebildern beurteilten Künstler lenkt, war eben aus Dresden zurückgekehrt und arbeitete an seinem vollendetsten Freskowerke, dem Wandgemälde für die Aula des Düsseldorfer Realgymnasiums. Von den Nazarenern hatte Deger, der bedeutendste dieses Kreises, seine Fresko-Hauptwerke bereits abgeschlossen; in Tafelbildern sekundierten ihm die beiden Müller und Ittenbach. Zum Ruhme der Düsseldorfer Schule haben die nach ihren Madonnen- und Heiligenbildern von einheimischen Graphikern ausgeführten Kupferstiche in besonders hohem Grade beigetragen. Unter den zahlreichen jüngeren Künstlern, die der Ruf der Düsseldorfer Kunstakademie an



EDUARD VON GEBHARDT — WEIBLICHER STUDIENKOPF (1861 oder 1862)

den Rhein geführt hatte, waren auffallend viele Ausländer, besonders Skandinavier. Ganz und gar war Düsseldorf damals „Kunststadt“. Das industrielle Zentrum des Westens, die Stadt der Haniel, Kirdorf und Ehrhardt, stand erst in den Anfängen.

An keine der eben genannten Berühmtheiten schloß sich der junge Balte an. Für den sicheren Instinkt Gebhardts in künstlerischen Dingen spricht es, daß er den Lehrmeister in dem Maler suchte, dem gute Malerei wichtiger war als ein noch so schönes „Programm“. In dem damals noch abseits der Akademie stehenden Wilhelm Sohn fand Gebhardt endlich den Wahlverwandten. Aus dem nur neun Jahre älteren Meister erwuchs ihm der Freund. Noch heute spricht der Achtzigjährige von Wilhelm Sohn mit jener herzlichen Verehrung, die nur aus persönlicher Neigung quillt.

Sohns spärliche Gemälde, so glänzend, ja virtuos sie gemalt sein mögen, erklären doch nur halb das Geheimnis der „Sohn-Schule“. Als Lehrer besaß er Qualitäten, wie sie etwa W. v. Diez und L. Löfftz in München eigneten. Er vermied das Spektakelstück, das auch in der Landschaft groß zu werden begann und dem dann in der Historie Peter Janssen, der Düsseldorfer Piloty, zu ach so vergänglichem Ruhme verhalf. In Kabinettstücken, deren malerischer Stil sich von den Holländern des 17. Jahrhunderts ableitete, ging man den in Düsseldorf lange vernachlässigten Problemen der Beleuchtung in geschlossenem Raume nach. Es ist sehr fesselnd, zu beobachten, wie aus dem ursprünglich einseitig gepflegten „Kostümstück“ sich das Innenbild herausschälte: eine Entwicklung, die bei keinem der heute lebenden Düsseldorfer Maler so genau zu verfolgen ist wie bei Max Volkhart[1]).

E. v. Gebhardts feines kleines Innenbild, das Wilhelm Sohn in seinem Atelier zeigt, eine der „Entdeckungen“ der Düsseldorfer Ausstellung, ist 1860, also im ersten Jahre des Düsseldorfer Aufenthaltes gemalt (Abb. S. 41). Einige Bildniszeichnungen nach Sohn von 1861 und 1866 sind in Adolf Rosenbergs Gebhardt-Monographie wiedergegeben (Velhagen & Klasing 1899).

Erstaunlich schlicht wirken zwei Mädchenköpfe (Abb. des einen S. 43), die so selbstverständlich schön, ganz ohne jenes Raffinement gemalt sind, auf das Sohn, den später noch Munkácsy beeinflußte, nicht verzichten zu können glaubte. Es sind „temperierte“ Werke. Sicher sind sie für Gebhardt viel weniger charakteristisch als die einige Jahre später entstandenen Köpfe esthnischer Bauern (Abb. S. 42 u. 45); ihnen fehlt jener trotzende Fanatismus des Ausdrucks, der auch in anderen Frühwerken die spätere Richtung des Meisters anzeigt, und daher wirken sie in ihrer milden Anmut eher wie ein lyrisches Intermezzo in Gebhardts frühem Schaffen.

Erst im dritten Düsseldorfer Jahre, 1863, entstand ein religiöses Werk, der „Einzug Christi in Jerusalem“, das durch die Berliner Jahrhundertausstellung allgemeiner bekanntgewordene Gemälde des Elberfelder Museums (Abb. S. 46). Es sei hier zugleich mit der ein Jahr später entstandenen „Auferweckung von Jairi Töchterlein“ in der Sammlung Dr. Krupp v. Bohlen und Halbach zu Hügel bei Essen betrachtet (Abb. geg. S. 41). Auf der Gebhardt-Ausstellung im Düsseldorfer Kunstpalaste wirkten die beiden Frühwerke wie Gegenstücke, ein Eindruck, zu dem auch die übereinstimmende Rahmung beiträgt[1]).

Rechtfertigt es der „Einzug Christi“, wenn fast sämtliche Biographen des Künstlers und jetzt wiederum die Verfasser der meisten Jubiläumsartikel zum 80. Geburtstage bereits in den Werken der Frühzeit einen scharfen Protest gegen die Malerei der Düsseldorfer Nazarener erblicken? Mir scheint eher, daß das, was wie eine Revolution aufgefaßt wird, sich ohne Härte, ohne Geräusch vollzog: Gebhardt löste die Nazarener ab wie eine Naturnotwendigkeit. In jener Komposition, so neuartig und befremdend sie auch den Zeitgenossen vorkam — man lese darüber nach, was Bruno Meyer in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ von 1872 schrieb — ist doch auch noch viel Überliefertes enthalten, was freilich mehr in der Linie der großen „echten“ Nazarener, beispielsweise bei Overbeck, zu finden ist, als bei den künstlerisch im Absterben begriffenen Düsseldorfer Nachfolgern Degers. Noch weniger sollte man in übertriebener Weise den Protestantismus Gebhardts gegen die katholisierenden Tendenzen seiner rheinischen Vorgänger auf dem Gebiete der kirchlichen Malerei ausspielen. Dagegen spricht schon, daß ihn „ein ganz einzigartiges Freundschaftsverhältnis“[2]) mit Deger, den Brüdern Karl und Andreas Müller und Heinrich Lauenstein verband, dagegen auch, daß der ganze Nachwuchs der katholischen Maler, die heute am Rheine wirken, die Louis Feldmann, Bruno Ehrich, Wilhelm Döringer und viele andere, durch die Schule E. v. Gebhardts hindurchgegangen sind.

[1]) Über Volkhart vgl. den Aufsatz des Verfassers zum 70. Geburtstage des Künstlers im Oktoberhefte der „Rheinlande“.

[1]) Nach Boetticher, Malerwerke des 19. Jahrhunderts, 1891, waren früher beide Bilder in Privatbesitz zu Euskirchen (Reg.-Bez. Köln) vereinigt. Das ältere war später jahrelang in den Schulteschen Kunstsälen zu Düsseldorf ausgestellt, bis im Jahre 1902 Professor Fries, der Direktor des Elberfelder Museums, die Düsseldorfer beschämend, sich dieses Hauptwerk sicherte.

[2]) Kölnische Volkszeitung vom 14. Juni 1908, Nr. 513.



EDUARD VON GEBHARDT ESTHNISCHER BAUER (1866)



EDUARD VON GEBHARDT — EINZUG IN JERUSALEM (1863)

Museum in Elberfeld



EDUARD VON GEBHARDT — CHRISTUS AM KREUZ MIT MARIA UND JOHANNES (1866)



EDUARD VON GEBHARDT — BILDNIS DES BÜRGERMEISTERS WORTMANN (1874)

Berlin, Nationalgalerie



EDUARD VON GEBHARDT — BILDNIS DER GATTIN DES KÜNSTLERS (1873)

Wenn der Künstler in späteren Jahren „mit Bewußtsein und Eifer“ (ich folge seinen eigenen Worten) die eklektische Art der Düsseldorfer Nazarener, die keine wirkliche Individualisierung zuließ, bekämpfte, so ist dadurch das freundschaftliche Verhältnis zu jenen Männern nicht getrübt worden.

Der energische, an den alten Niederländern noch mehr als an den alten Deutschen geschulte Realismus des jungen Meisters tritt noch stärker in der „Auferweckung von Jairi Töchterlein“ (Abb. geg. S. 41) zutage. Dadurch, daß er den Vorgang in einen geschlossenen Raum verlegen konnte, gewann Gebhardt den Anschluß an die bei Wilhelm Sohn mit Vorliebe geübte Interieurmalerei mit dem ganzen reizvollen Spiele des Lichtes, wie es hier durch das halbgeöffnete Fenster zur Linken sich ergießt und die weißgetünchte Wandfläche hinter dem geräumigen Bette, von der sich die mittlere der in drei Gruppen geteilten Darsteller abhebt, mit einem an P. de Hooch erinnernden Effekte aus dunklerer Umgebung heraushebt. Über den künstlerischen Vorzügen dieses ersten ausgesprochenen Helldunkelbildes E. v. Gebhardts sollte nicht übersehen werden, mit welcher Feinheit und Zurückhaltung alles Seelische gegeben ist: der scheue Blick, mit dem die eben Auferweckte zu dem sich über sie beugenden Heilande aufblickt, gehört zu des Meisters schönsten Eingebungen.

Im Jahre 1865 entstand ein „Armer Lazarus“, der nach Kalifornien verkauft wurde und m. W.



EDUARD VON GEBHARDT MÄNNLICHER STUDIENKOPF (ANFANG DER 70er JAHRE)

nirgendwo abgebildet ist[1]), im Jahre darauf das große, durch die Abbildung in der Knackfuß-Monographie bekannte Altarbild „Christus am Kreuze", das seit 1881 die Nikolaikirche zu Reval schmückt[2]). Viel weniger bekannt ist die einfachere, in demselben Jahre 1866 entstandene Darstellung, die in altertümlicher, an R. v. d. Weyden und D. Bouts erinnernder Weise Maria und Johannes zu seiten des Gekreuzigten zeigt (Abb. S. 47), die einzige „Kreuzigung" E. v. Gebhardts, die auf die dankbare, aber gelegentlich mit allzuviel Vorliebe behandelte Figur der klagenden Maria Magdalena Verzicht leistet (s. die Gemälde in der Hamburger Kunsthalle, 1873, in Narva, 1884, und in der Sammlung Leopold Biermann zu Bremen, 1896). Dieses eindrucksvolle ernste Gemälde, das in Dresden 1916 und in diesem Jahre in Düsseldorf die Gebhardt-Ausstellungen schmückte, befindet sich heute in der gewählten Sammlung des Herrn Dr. Friederich zu Düsseldorf.

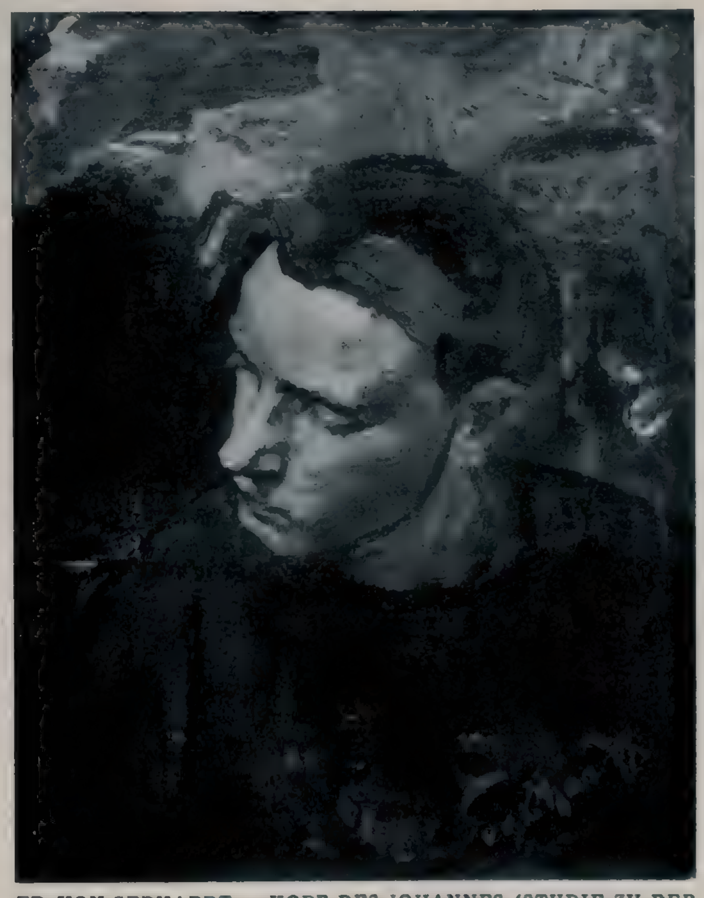
Eine Stellung für sich beanspruchen die Bildnisse dieser Frühzeit. Das im Jahre 1864 entstandene des Vaters, des Probstes und Konsistorialrats Ferdinand von Gebhardt, dem sich drei Jahre später ein Porträt der Mutter gesellte, zeichnet sich durch Schlichtheit und Innerlichkeit vor den mehr salonmäßigen Bildnissen aus, wie sie von Karl Ferdinand Sohn, dem Oheim Wilhelms, und seinen Düsseldorfer Nachfolgern gemalt wurden. Der „Su-

[1]) Eine malerisch sehr interessante Studie dazu im Besitze des Künstlers.

[2]) s. W. Neumann, Riga und Reval (Berühmte Kunststätten, Seemann).

perintendent Feldner“ (1871), ein Hauptwerk der an Gemälden Gebhardts so reichen Sammlung Prof. Oeder in Düsseldorf, erschreckt beinahe durch die Lebhaftigkeit des Ausdrucks, wennschon die erregte Mimik nicht so weit getrieben ist, wie in den Spätwerken des Meisters (Abb. S. 53). Dem ganz leicht und locker, fast studienhaft gemalten Porträt der jungen Gattin des Künstlers, von 1873, das zum ersten Male in der Düsseldorfer Ausstellung öffentlich gezeigt wurde, möchte ich die Krone unter E. v. Gebhardts weiblichen Bildnissen reichen. Es ist so unaufdringlich gut gemalt wie ein Thoma der besten Zeit und ebenso innerlich (Abb. S. 49). Unter den männlichen Bildnissen ragt das vor zehn Jahren von der Berliner Nationalgalerie erworbene des musikliebenden Bürgermeisters Wortmann von Ronsdorf bei Barmen (1874) als eine Leistung zusammengeballter Kraft in der Menschendarstellung hervor (Abb. S. 48).

Ein Wort schließlich noch über die „Kopien“ E. v. Gebhardts. Vom rein-malerischen Standpunkte aus sind sie vielleicht das Stärkste, was er geleistet hat. Nur wenigen waren sie als schönster Schmuck seiner Häuslichkeit bekannt, bevor sie auf der diesjährigen Düsseldorfer Ausstellung einer weiten Öffentlichkeit vorgeführt wurden. Die „Verspottung Christi“ nach dem Originale A. van Dycks im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Abb. S. 54) hat Gebhardt im Jahre 1871, also erst nach Fertigstellung seines bedeutendsten Werkes, des 1870 vollendeten „Abendmahls“ in der Berliner Nationalgalerie, als erste „Kopie“ gemalt — es ist, auch das veränderte Format weist darauf hin, viel mehr eine Nachschöpfung als ein seelenloses Abbild. Auf Italienreisen wurde diese Fähigkeit des Erfassens fremder Malerpsychen und die Freiheit des malerischen Handwerks noch weiter ausgebaut, am glücklichsten bei Kopien nach den Venezianern. Dürer, Holbein und altkölnische Meister bevorzugte Gebhardt bei den Deutschen. Es mag möglich sein, daß diese Beschäftigung eine gewisse Neigung zum Altmeisterlichen bestätigte, als sicher erscheint, daß sie in hohem Grade dazu beitrug, die Freiheit des malerischen Stiles zu erweitern, die Eduard v. Gebhardt in der Folgezeit zu einem der führenden Meister nicht nur der Düsseldorfer Schule machte. Dr. Walter Cohen



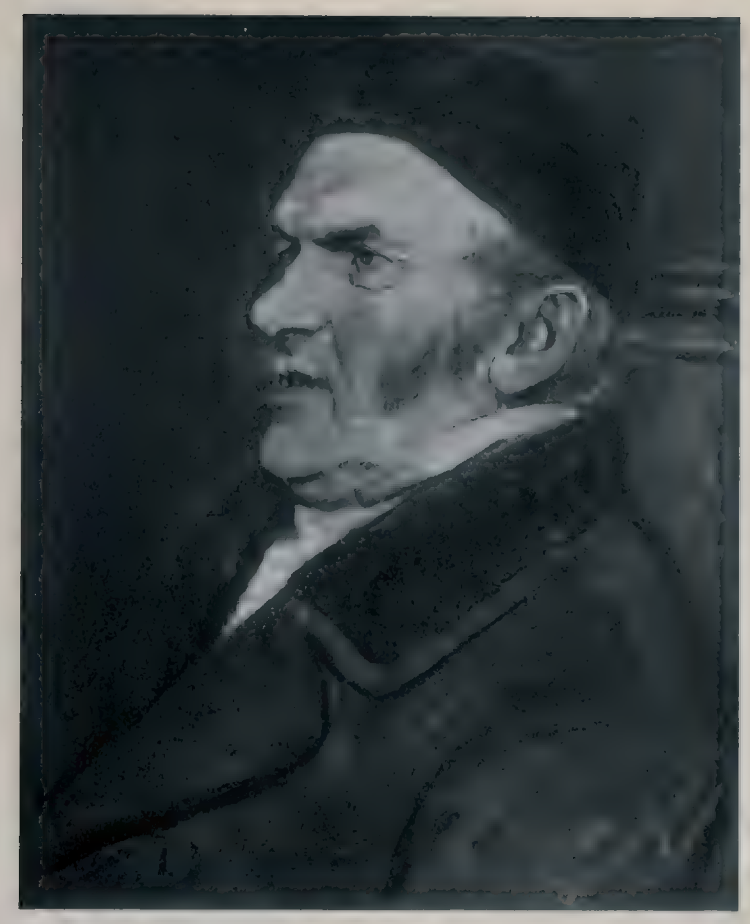
ED. VON GEBHARDT ◻ KOPF DES JOHANNES (STUDIE ZU DER KREUZIGUNG IN HAMBURG. UM 1871)



EDUARD VON GEBHARDT BILDNIS VON FRAU PIEPER (1874)

DAS ANGEBLICHE NEUE AUKTIONSGESETZ

Vor kurzem wurde in den Zeitungen der Entwurf einer Auktionsverordnung bekanntgegeben, der in Preußen ausgearbeitet und dem Bundesrat vorgelegt sein soll. Bei dem Interesse, das die Auktionen der letzten beiden Kriegsjahre in weitesten Kreisen hervorgerufen haben, ist es begreiflich, daß auch dieser Entwurf, der manchen dabei hervorgetretenen Übelständen abhelfen soll, lebhaft diskutiert wird. Zunächst meist in abfälliger Weise, wie es ja zu gehen pflegt, wenn schwere Mängel, aus denen manche Leute große Vorteile gezogen haben, beseitigt werden sollen. Daß aber von anderer Seite ein energisches Vorgehen ebenso lebhaft begrüßt wird, kann nach der allgemeinen Entrüstung über diese Auktionen, wie sie sich in den Aussprüchen und Beschlüssen des Reichstags und des Preußischen Abgeordnetenhauses Luft machte, gar nicht zweifelhaft sein. Mir scheint nur, daß die Vorschläge nicht weit genug gehen. Die Angriffe dagegen gehen von der irrtümlichen Voraussetzung aus, daß es sich hier um etwas ganz Neues handele. Das ist durchaus nicht der Fall: Preußen und die meisten anderen Bundesstaaten haben bereits seit 1903 (soviel ich mich erinnere) eine allgemeine Auktionsordnung, die ganz ähnliche Bestimmungen aufweist, wie der neue Entwurf, der — so scheint's — nur die alte Verordnung wieder in Erinnerung bringen und ergänzen will, wohl ausdrücklich für Kunstauktionen. Wie der Entwurf entstanden ist, weiß ich nicht anzugeben, da die Kunstverwaltung in Preußen bisher nicht damit befaßt ist; er befindet sich also wohl im Stadium der ersten Vorbereitung durch die Polizei, der in Preußen das gesamte Auktionswesen untersteht. Dadurch, daß dieser aber ein Sachverständiger für Kunstauktionen fehlte, und weil die Gerichte die Bestimmung der alten Verordnung, daß der Versteigerer nicht zugleich Kunsthändler sein dürfe, anders auffaßte als der



EDUARD VON GEBHARDT BILDNIS DES SUPERINTENDENTEN FELDNER (1871)

Gesetzgeber, konnten die Mißstände sich einbürgern, die in den ersten Kriegsjahren besonders zutage traten.

Eine Reihe der Bestimmungen, in denen sich der Entwurf mit der alten Verordnung fast deckt, erscheinen als notwendige Bedingungen eines gesunden Kunstauktionswesens. So die Forderung der Einholung zur Erlaubnis jeder Versteigerung bei der vorgesetzten Behörde, das Verbot der Beteiligung der Auktionsfirma durch Vorschüsse oder Garantieleistung an den Besitzer, das Verbot der Einschmuggelung eigener Ware, der Interessierung der Kunsthändler und Makler durch teilweisen Erlaß der Auktionsgebühr, das strenge Untersagen des künstlichen Treibens der Kunstwerke oder ähnlicher Praktiken bei der Steigerung, die Forderung eines gewissenhaften Kataloges und der Namhaftmachung des Besitzers. Gegen diese Bestimmungen kann schon anstandshalber kaum ein Einwand gemacht werden. Aber heftig ist der Kampf um eine andere Forderung entbrannt, obgleich auch diese schon eine alte Bestimmung ist: der Versteigerer soll nicht zugleich Kunsthandel treiben. Das müsse er, behaupten die Gegner dieser Bestimmung, denn wie solle er sonst die nötigen Kenntnisse der Kunstwerke erwerben, die er zu versteigern habe. Aber wer nur ein wenig vom Kunstauktionswesen kennen gelernt hat, weiß, daß auch die Auktionatoren, die zugleich Kunsthandel treiben, bei jeder größeren Auktion nicht nur einen, sonden gelegentlich ein halbes Dutzend Sachverständige heranziehen, weil sie selbst von manchen Sachen — oder sagen wir ganz offen: von den meisten Sachen wenig verstehen. Wie wäre es auch möglich, wenn sie zugleich alte Gemälde und Kunsthandwerk, ostasiatische Kunst, Antike, Prähistorie, Waffen, Ethnographie usf. kennen sollten! Das ist aber auch nie verlangt vom Auktionator. Nach der schlechten alten deutschen Art wurden die Kataloge einfach nach der Angabe der Besitzer gemacht und im Katalog wurde einfach vermerkt, daß für die Richtigkeit der Bestimmung nicht aufgekommen würde. Seit etwa zehn Jahren, seitdem auch in Deutschland die Verstei-



EDUARD VON GEBHARDT — KOPIE NACH A. VAN DYCK „VERSPOTTUNG CHRISTI“



EDUARD VON GEBHARDT KOPIE NACH P. P. RUBENS „DIE HEILIGE CÄCILIE“

gerungen immer wachsende Bedeutung erlangt haben, ist es auch bei uns Sitte geworden, daß wirkliche Sachverständige für die Anfertigung der Kataloge herangezogen werden. Das muß in Zukunft Pflicht werden, der Versteigerer muß haften für die Angaben und deshalb sollten, wie in Frankreich, vereidete Sachverständige dafür angestellt werden. Diese müssen bei jeder Versteigerung anwesend sein, müssen bei der Steigerung jedes Kunstwerkes den etwaigen Taxwert desselben ausrufen (falls er nicht schon im Katalog angegeben werden soll) und haben für die Auskunft zu sorgen, die das Publikum wünscht. Man wendet dagegen ein, daß auch in Paris diese Einrichtungen nicht vor Mißbräuchen geschützt haben; diese haben sich aber erst unter der schlaudrigen Wirtschaft der letzten Jahrzehnte eingeschlichen, seit napoleonischer Zeit hat die große Blüte des Kunstauktionswesens in Frankreich auf diesen Experten beruht. Auch der Einwand, daß sie bei uns nicht zu finden wären, ist hinfällig, haben wir doch Hunderte von Kunsthistorikern, von denen eine beträchtliche Zahl keine oder höchst untergeordnete Stellungen haben. Man braucht keineswegs Experten für jede Spezialität; auch in Paris ziehen diese, wenn sie sich in etwas wenig auskennen, besondere Kenner heran, und wenn sie dann noch zweifelhaft sind, helfen sie sich im Katalog mit Bestimmungen wie „attribué à", „Ecole de" usf. Durch diese Experten werden auch die unverantwortlichen Makler überflüssig, die jetzt durch ihre Auskünfte über die einzelnen Kunstwerke das Publikum nur irreführen und es zu unsinnigen Preisen verführen. Man sagt: mundus vult decipi, ergo — aber diese Schwindelpreise, zu denen jetzt oft die törichtesten, kunstlosesten Sachen hinaufgetrieben werden, sind keineswegs bloß der Schaden des einzelnen, sie treffen die Gesamtheit, treffen auch die öffentlichen Sammlungen, da sie die Preise immer weiter hinauftreiben und da die Händler und die Besitzer von Kunstwerken sich bei ihren Forderungen darauf beziehen.

Selbst wenn man den deutschen Kunsthandel für das Institut der Experten noch nicht für reif oder die Zahl der für den Kunsthandel in Deutschland wichtigen Orte gegenüber dem einen Paris für zu große halten sollte (außer Berlin und München kommen noch Leipzig, Frankfurt, Köln und Stuttgart in Betracht), müßte doch auf der Trennung von Kunsthandel und Kunstauktion bestanden werden. Die Versuchung, daß der Auktionator seine Auktionen für seinen eigenen Kunsthandel ausnützt, in seinen Versteigerungen auch für sich kauft und verkauft, daß er die Preise steigert im Interesse seiner eigenen Ware, daß er ganze Sammlungen aufkauft und dann bei sich versteigert: diese und ähnliche üble Mißbräuche, die selbst bei den größten Auktionshäusern des Auslandes, wo das Verbot nicht existierte, gelegentlich eingerissen waren, sind der Ruin eines gesunden Auktionswesen und wirken unheilvoll auf den ganzen Kunsthandel. Eine starke Beschränkung der Kunstauktionshäuser, welche die Folge sein würde, wäre auch keineswegs vom Übel, da bei dem leider rasch schwindenden Privatbesitz an Kunstwerken die Auktionen bald einen starken Rückgang aufweisen müssen.

Bei einer Neuordnung des Auktionswesens wird jedoch alle Rücksicht darauf genommen werden müssen, daß die Auktionshäuser dadurch nicht zu stark geschädigt werden; sonst tun sich — wie dies in London und Paris vor etwa zwanzig Jahren eine Zeitlang der Fall war — die kaufkräftigsten Kunsthandlungen auch bei uns zusammen, um die wertvollen Sammlungen aufzukaufen und dann im Handel zu vertreiben. Dadurch muß aber, neben allen anderen Nachteilen, der Maßstab für die Marktpreise, die ja am besten durch die Auktionen reguliert werden, bedenklich unsicher werden.

Man hat den Plan einer revidierten Auktionsordnung dadurch kurzerhand abzutun gedacht, daß man ihn mit unseren jetzigen Lebensmittelverordnungen verglichen hat; Schleichwege würden sich auch hier genügend bieten, und gerade der Kunsthandel sei besonders gewitzigt, Lücken und Umgehungen zu entdecken. Dann soll man ihm dies doch wenigstens möglichst erschweren, indem man in der Verordnung Vorsorge dagegen zu treffen sucht und die Ausführung durch wirklich Berufene überwachen läßt. Daß dadurch allein die Sanierung der durch den Krieg, die ungünstige deutsche Valuta, die Kriegsgewinnler und die Absperrung von den großen Kunstmärkten völlig auf den Kopf gestellten Verhältnisse im deutschen Kunsthandel nicht herbeigeführt werden kann, ist freilich richtig, aber eine solche Maßregel kann doch dazu mit beitragen, uns bessere Zustände für die Zeit des Friedens vorzubereiten.

Wilhelm von Bode



Verlag von
F. Bruckmann A.-G., München

FERDINAND STAEGER
AUS DER RADIERFOLGE „EINE WALDLEGENDE“

ZU FERDINAND STAEGERS „WALDLEGENDE"*)

In der „Waldlegende" — einer Folge von sieben großen Radierungen — hat Staeger der deutschen Kunst ein Werk geschenkt, in dem sie alles, was dieser immer feinsinnige Künstler als seine eigene Welt, Art, Kunst bezeichnen darf, wie in einem glückbringenden Kleinod bewahren wird. — Immer ging Staeger seine eigenen künstlerischen Wege. Nicht nur als Erfinder, Träumer, Phantast, Romantiker oder wie man ihn sonst nennen will und muß. Auch als Zeichner und als Radierer. Das mußte er aus innerem, heilig-ernstem Zwang. Denn wer so selige Welten erträumt wie er, so voll zarter, sonniger Luft und duftiger Ferne, der mußte den Griffel leichter, zarter anfassen und führen als Realisten von festem Schlag. —

Die Blätter sind keine Illustrationen zu irgend einer Erzählung. Es sind freie symphonisch gefaßte Bilder eines liebenswürdig-versöhnlichen Weltbetrachters und Lebensgestalters.

Denn das ist's, was uns beim Betrachten so beglückt, so befreit von allem Zwang jenseits künstlerischer Erlebnisse: Staegers Kunst ist ganz frei von Berichterstattung oder Protokollführung. In Worte läßt sich hier nichts packen. Es sind Bilder. Reine künstlerische, ferne, ferne Welt umgibt uns. Eine Welt voll Musik, voll Rauschen des Waldes, voll Licht. Sie greift ein in das Leben des Künstlers, wie in das Marias und Josefs und des Christuskindes, das schließlich am Kreuz stirbt. Ein uraltes Thema also — das immer um so stärker wirkt, je freier es gefaßt, von dem einen schwer und düster, von Staeger lächelnd, versöhnlich wie eine schöne Legende.

Staeger ist Österreicher wie Schwind und wie dieser ein Maler voll innerer Musik. Ich scheue mich nicht, Staegers Kunst mit der Schwinds zu vergleichen, gerade nur wegen des musikalischen Gehalts. Denn ein Epigone, ein Nachahmer Schwinds ist Staeger nicht im entferntesten. Nach Technik, Form, Fassung würde ich viel eher an irgendeinen jener köstlichen Radierer des achtzehnten Jahrhunderts denken, die die Spiele und Parks, die Träume und Ideale jener Welt romantisch-dekorativ umschilderten. — War damals ein zierlicher Geschmack, bei reicher Erfindung Gabe einer größeren Zahl von Künstlern, so erscheint Staegers Erfindungsreichtum in reizenden Kompositionen heute fast einzigartig.

Tatsächlich steht Staegers reiche Kunst, einheitlich nach innen und außen, außerhalb der Richtungen unserer Zeit, denn eigene Sprache, Stimmung, Seele, Hand zeichnet sie aus. Von der „Waldlegende" gilt dies ganz besonders. Wie wird die Jahrzahl 1918, die auf dem ersten Bild zu lesen, den Betrachter einst nachdenklich machen: So eigenträumerisch verklärte sich ein deutsch-österreichischer Künstler des Lebens unabwendbare Fügungen und Bilder. So fern von Zorn, Mißmut oder gar Verzweiflung.

Die Titelvignette ist geradezu ein Signet Staegerscher Kunst. Wer anders konnte ein solches Blatt erfinden und radieren? Zierliche Säulen in brandenden Wogen. Wie eine Altane tragen sie eine blühende, sonnige Welt über üppigem Gerank von Blumen und Früchten. Im Wald eine Hütte, davor der Zimmermann bei der Arbeit, ein äsendes Reh unterm Marienbild.

Mit solchem Lied beginnt die Legende vom Wald, die nicht zu erzählen ist, die schauend belauscht werden will mit ihren reichen Bildern voll stiller Schönheit und doch seligem Genügen. Aber diese Bilder — der schaffende Künstler im Kreise der Seinen, die Madonna, die des Kriegers Wunden kühlt, während das Christuskind mit der Mutter Krone das Wasser vom Waldbach schöpft, der stille Friedhof im sonnigen Wald, der Kruzifixus im wilden Sturm, der fiedelnde Josef vor des Künstlers Heim — offenbaren gleichzeitig des Künstlers starkes Können, seinen Triumph über alle Verstimmung: Das Leben bringt Sturm und Not und alles endet, aber des Schaffenden Glück macht doch alles vergessen. — So mag etwa der Akkord klingen aus der einzelnen Bilder Töne.

Und Staeger ist ein Könner. Erstaunlich leicht ist seine Hand. Bilder, die wie von Silberfäden gewoben erscheinen, müssen Kundige und Unkundige locken zur rein technischen Betrachtung.

Gilt schon Ähnliches von den fabelhaft zarten Bleistiftzeichnungen Staegers — auch sie haben das weiche Linienspiel seidener Teppiche und Gespinste — so konnten doch die vorliegenden Radierungen nur von einem Meister geschaffen werden, der mit Radiernadel und Ätzwasser in so feiner Weise umzugehen versteht wie wenige.

Aber die Zartheit ist hier nicht Spielerei, nicht Virtuosität, ist vielmehr geistige Folge und Einheit mit des Künstlers Weltanschauung und Seele. Die Hand wird bestimmt. Nicht immer vermag sie so zu folgen wie hier.

So ist auch Zartes stark zu werten. Träumer und Herrscher zugleich führt uns der Künstler lächelnd in sein weltfernes Eiland eigener Schönheit und Seligkeit. E. W. Bredt

*) „Eine Waldlegende." Sieben Radierungen von Ferdinand Staeger. Ausg. A Nr 1 25 auf Kais. Handjapan; Ausg. B. Nr. 26—100 auf Bütten. München, Verlag von F. Bruckmann A.-G.



Verlag von
F. Bruckmann A.-G., München

■ FERDINAND STAEGER ■
AUS DER RADIERFOLGE „EINE WALDLEGENDE"



Verlag von
F. Bruckmann A. G., München

■ FERDINAND STAEGER ■
AUS DER RADIERFOLGE „EINE WALDLEGENDE“





ERNST TE PEERDT — PARKSZENE

Große Berliner Kunstausstellung, Dusseldorf



MAX VOLKHART — KRIEGSERKLÄRUNG

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

DIE DÜSSELDORFER MALEREI AUF DER GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1918 ZU DÜSSELDORF

Den Berliner Künstlern, die sonst am Lehrter Bahnhof ausstellen, war auch in diesem Jahre ihr Asyl gesperrt. Der Auszug nach Düsseldorf war notwendig aus denselben Gründen, die im vorigen Jahre an dieser Stelle eingehend geschildert wurden. Wiederum lieferten beide Secessionen die Hilfstruppen und wiederum heftet sich der Sieg an ihre Fahnen. Die Gruppe der „Berliner Secession“ mit einer Corinth-Ausstellung im Mittelpunkte ist überraschend glücklich vertreten, dank auch einer geschickten Ausnutzung der ihr zuerteilten Räume. In der Freien Secession wird des früheren Präsidenten Curt Herrmann geschickte Regiekunst vermißt; wie hätte man sonst Gemälde von Hübner und Kirchner, Hagen und Cäsar Klein nebeneinander hängen können! Bei den Gruppen des Vereins Berliner Künstler und der Vertreter der Königlichen Akademie der Künste ragt Eichhorst hervor; auch Hans Herrmann schneidet mit der im Berliner Künstlerhaus gezeigten Ausstellung ganz gut ab. Da jedoch auch sonst sehr vieles von dem, was den Düsseldorfer Kunstpalast füllt, vorher in Berlin ausgestellt und an dieser Stelle besprochen war, füge ich mich gerne dem Wunsche der Redaktion, die Abteilung der Düsseldorfer Kunst in den Vordergrund treten zu lassen. Wie schon 1917, wird ihr Zustandekommen in erster Linie dem Akademiedirektor Professor Fritz Roeber und seinem Mitarbeiterstabe verdankt.

Die Eduard v. Gebhardt-Ausstellung ist hier das künstlerische Zentrum. Außer den Frühwerken aus „E. v. Gebhardts Düsseldorfer Anfängen“ fesseln auch einige später entstandene Werke, vor allem die geniale Bildskizze aus dem Jahre 1911 „Heilung von Petri Schwiegermutter“ (Abb. S. 66). Die Beleuchtung durch das einfallende Sonnenlicht fesselt um so mehr, als in der Mehrzahl der ausgestellten Gemälde Gebhardts künstliche Lichtquellen vorherrschen. Das nach dieser Skizze ausgeführte, in Essener Privatbesitz befindliche Bild ist leider viel weniger geglückt, da es im physiognomischen Ausdruck gar



Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

OTTO SOHN-RETHEL
KINDERBILDNIS



Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

MAX CLARENBACH
EISFEST. NEUSS

zuviel von jener Überlebendigkeit hat, die für die Spätkunst des Meisters so charakteristisch ist und z. T. auch den 1918 entstandenen religiösen Bildern anhaftet, die im Kunstpalaste an anderer Stelle zur Schau gestellt sind. Gregor v. Bochmann, den engeren Landsmann Gebhardts, hat man, wie bereits 1917, der Ehre eines Sonderraumes gewürdigt. In Bildern wie der „Heimkehr vom Felde" (1875) und in den „Esthnischen Bauern, zum Markte ziehend" (Abb. S. 67), bietet der Künstler Farbflächen von ausgesprochener Eigenart und Kompositionen, die sich von der oft fatalen Bildmäßigkeit der Achenbachs und ihrer Epigonen absichtlich entfernen. Die etwas kreidigen Freilichtbilder der letzten Jahre zeigen Bochmann leider nicht ganz auf der alten Höhe. Unter den älteren Künstlern wäre auch Max Volkhart zu nennen, der am 17. Oktober seinen 70. Geburtstag beging, ein Meister des Interieurbildes (Abb. S. 68), aber auch frisch und lebendig in Blumenstücken und Landschaften, wie sie jetzt die Dresdner Jahrhundertausstellung der Galerie Arnold bringt. Mit ihm teilt den Sinn für Qualität des malerischen Handwerkes der vielseitigere, mehr und mehr gewürdigte Ernst te Peerdt, der nach vielen Jahren der Verkennung und des Vergessenseins einen wohlverdienten Triumph mit Werken wie der hellen, sonnigen Parklandschaft des Kölner Museums (1872, Abb. geg. S. 61) und dem für die Düsseldorfer städtischen Kunstsammlungen neuerworbenen Klosterbilde „Mönche bei der Toilette" (1873/74, Abb. S. 69) feiert. Der gleichfalls in den siebziger Jahren geschaffene „Kupferdrucker", ein Hauptwerk der neueren rheinischen Malerei, kommt in dem hellen Saale, den te Peerdt mit den Malern Deusser und Clarenbach teilt, viel mehr zur Geltung als in den provisorischen Räumen der städtischen Galerie in der Kunsthalle. In einem besonderen Aufsatze soll demnächst diese Künstlerpersönlichkeit den Lesern dieser Zeitschrift vorgeführt werden.

Die mittlere und jüngere Generation Düsseldorfs ist naturgemäß infolge des Krieges nur lückenhaft vertreten. Die Auswahl ist nicht ganz so glücklich wie bei den Altmeistern. Ähnlich wie im Münchener Glaspalaste hat man auch hier manchen Künstlern lokalen Rufes Wände oder ganze Säle eingeräumt, die eine Anhäufung allzu gleichartig gemalter Bilder nicht vertragen. Das ist beispielsweise bei dem Marinemaler Andreas Dirks der Fall. Allzu galant war die Ausstellungsleitung auch gegen manche malende Damen. Das verstimmt besonders, wenn man bemerkt, daß wiederum fast alle die Künstler fehlen, die zu Anfang des Jahres auf der Kölner, im Aprilheft dieser Zeitschrift so beifällig besprochenen Ausstellung „Das Junge Rheinland" vertreten waren. Die Düsseldorfer Kunstausstellungen würden unendlich gewinnen, wenn neben so viel Gereiftem und Abgeklärtem auch die junge

CARLI SOHN-RETHEL — OPFERGANG
Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

Generation mehr zu Worte käme. Walther Ophey, dem dankenswerterweise Gelegenheit gegeben wurde, einen Teil seines Schaffens auszubreiten, trägt allzu schwer an der Last, Alleinvertreter der rheinischen Moderne zu sein. Allzu oft bleibt er, bei schönen Ansätzen, im Nur-Dekorativen stecken.



ALFRED SOHN-RETHEL BILDNIS FRÄULEIN M.

August Deusser vermittelt klug zwischen einer realistischen Malerei in der Art Bochmanns (s. die „Pflügenden Bauern", Abb. S. 73, ein älteres Bild) und den neuen Strömungen. Ich gebe den früheren Bildern der „Kürassier"-Periode, auch den schönen Architekturen aus Deussers Vaterstadt Köln den Vorzug, ohne die malerischen Vorzüge zu übersehen, die Bildern wie der „Kreuzigung", einer Farbskizze, eigen sind. Leider sind Werke wie diese nur in der Farbe explosiv; es fehlt die schöne Ergriffenheit, die weniger geschmackvolle, aber kräftigere unter den Neueren auszeichnet. Max Clarenbach stellt wieder gemeinsam mit dem älteren Freunde aus. Der Gefahr einer gewissen Rezeptmalerei entgeht er nicht immer, rafft sich aber auch immer wieder auf, um blühende, frische Bilder zu schaffen wie diesmal die niederrheinische Sommerlandschaft mit dem breitströmenden blauen Flusse, dem saftgrünen Ufer mit dem schimmernden Weiß der Segelboote. Unter den Landschaftern sind noch Julius Bretz, Fritz Westendorp und mit Radierungen der treffliche Heinrich Otto hervorzuheben. Den Bildnismalern Düsseldorfs, Walter Petersen, Fritz Reusing, Wilhelm Schneider-Didam, Theodor Funck und Hermann Angermeyer ist ein besonderer Saal eingeräumt worden. Ein jüngerer Künstler, Arthur Kaufmann, stellt dort ein noch nicht ganz geglücktes, aber versprechendes Doppelbildnis von Herbert Eulenberg und seiner Gattin aus. Mit Bildnissen sind auch die beiden älteren der Brüder Sohn-Rethel, Alfred, dieser auch durch Feldzugsbilder aus Polen, und Otto (Abb. S. 65 und 62) vertreten, während der jüngste, der in München lebende Carli Sohn, einige seiner streng aufgebauten, in der Farbe etwas zu schweren, indischen Bilder zeigt (Abb. S. 64). Von Claus-Meyer sieht man behagliche Innenbilder, von Schoennenbeck, der im vorigen Jahre so günstig vertreten war, eine Nachlese, von Hans Kohlschein zahlreiche Bilder aus Polen und ein großes für die Berliner Nationalgalerie gemaltes Porträt E. v. Gebhardts, Figurenbilder von Ederer, der auch mit Landschaften und schön stilisierten Kartons für Glasgemälde vertreten ist, ferner Figürliches von Walther Heimig, Schreuer und Gertrud v. Kunowski, Aktzeichnungen von Willy Spatz. J. P. Junghanns, Heinrich Hermanns und Eugen Kampf bringen zahlreiche Gemälde in ihrer bekannten Art. Von den Graphikern sind außer dem bereits erwähnten H. Otto Adolf Uzarski und der früher in Paris lebende Richard Bloos zu nennen. Die Plastik bleibt leider hinter der Berliner Gruppe schon quantitativ zurück. Hubert Netzers „Klio" (Abb. S. 71), Karl Janssens Brunnengruppe und die Tierfiguren Josef Pallenbergs ragen aus dem Durchschnitt hervor.

Dr. Walter Cohen

NATIONALE KUNST

Es hat der tiefen Gegensätze nicht bedurft, in denen uns der Völkerkrieg seit vier Jahren immer schärfer von den anderen Nationen Europas abtrennt, um den ausländischen Einfluß der letzten zwei Dezennien auf die deutsche Kunst, sowie die internationale Sammelpolitik unserer Museen als zersetzende Kräfte innerhalb des nationalen Kunstlebens in Verdacht zu bringen. Wer sich den freien Blick nicht durch chauvinistische Vorurteile trüben ließ, konnte zwar nie verkennen, daß der lebhaften Aufnahme fremder Elemente, der durch das Studium unserer Künstler im Ausland, durch den Import fremder, namentlich französischer Kunstwerke und durch teilweise vorzügliche kunstliterarische Leistungen zum Ausdruck kam, nichts anderes bedeutete, als die Aufnahme frischer Nahrung, deren jeder gesunde, aufblühende Organismus bedarf, und von der er zu seiner Zeit ausscheidet, was sich auf die Dauer mit seinem Wesen nicht vereinbart.

Als Modetorheit wäre die Fremdtümelei nicht zu fürchten gewesen, denn jede Mode schlägt bald in ihr eigenes Extrem um. Diese hartnäkkige, gerade bei den Besten (Liebermann, Uhde u. a.) immer wieder greifbare Neigung zur französischen Malerei erwies sich vielmehr als ein elementares Bedürfnis der deutschen Kunst, dessen Befriedigung oder Unterbindung gar nicht in der Willkür eines einzelnen lag und durch keine theoretischen Auseinandersetzungen eingedämmt werden konnte. In der Tat ist



EDUARD VON GEBHARDT — HEILUNG VON PETRI SCHWIEGERMUTTER

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf



Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

GREGOR VON BOCHMANN
ESTHNISCHE BAUERN ZU MARKTE ZIEHEND



MAX VOLKHART — SAAL AUS DEM DOGENPALAST IN VENEDIG

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

heute die Tragweite des französischen Impressionismus für die Entwicklung der deutschen Malerei gar nicht mehr abzusehen und nicht einmal die Werke derer, die so heftig dagegen protestierten, wären ohne ihn zu denken.

Bringt man in Abrechnung, wie weit die vor Kriegsausbruch in Deutschland beliebten „Künstlerproteste" von persönlichen Motiven eingegeben waren, so bleibt freilich nur ein verschwindend kleiner Rest von sachlichen Einwänden übrig, die damals schon von geduldigen Museumsleitern und Kunstkritikern durch den Hinweis auf geschichtliche Tatsachen und Erfahrungen umständlich widerlegt worden sind. Mit dem Nachweis, wie viel Feuerbach, Leibl, Schleich, Lier und viele andere der Anregung des Auslandes verdankten, suchte man deutlich zu machen, daß die Aufnahme fremder Einflüsse in keiner Weise die Preisgabe der eigenen Person oder nationaler Kraft zur Folge haben müsse, und daß daher die unverständigen Anwürfe gegen unsere ersten Künstler a priori der



Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

ERNST TE PEERDT
BEI DER TOILETTE

rechten Stütze entbehrten. Die (leider nur viel zu schüchternen!) internationalen Sammelbestrebungen unserer Museen aber rechtfertigte man durch den Hinweis auf den vorurteilslosen und opferfreudigen Eifer, mit dem die fürstlichen Sammler des 17. und 18. Jahrhunderts in aller Herren Länder das Beste an sich zu bringen suchten und damit den Grundstein für den Glanz und Reichtum unserer alten Galerien legten.

Soviel mochte damals als Antwort auf jene platten Einwürfe genügen. Heute stehen wir dem Problem der nationalen Kunst überhaupt, und der unseren insbesondere, mit anderen Augen gegenüber; der längst gewohnte internationale Sehwinkel, der bisher auch reaktionären Geistern geläufig war, ist zerstört und die tausendfache Verbindung mit der übrigen Welt zerrissen. Von allen fremden Nationen abgetrennt, am schärfsten von denen, die am lebhaftesten materielle und geistige Güter mit uns ausgetauscht hatten, stellt sich uns der Umfang der eigenen Leistungskraft in scharfer Umgrenzung dar wie nie zuvor, und diese Grenzen zu erkennen werden wir um so eindringlicher ermahnt, je mehr das Standhalten gegen den gewaltigen Druck der Übermacht nach jeder Richtung die Kräftigung eines ernsten Selbstbewußtseins fordert. Und wenn auch im Augenblick der höchsten Kraftanspannung das Praktische allein sein Recht zu behaupten scheint, so bleiben doch zugleich die Augen unverwandt auf die geistigen Güter der Nation gerichtet, die als der zuammenhängende Grund hinter den wechselvollen Erscheinungen des Tages stehen und in dem wirren, widerspruchsvollen Getümmel der äußeren Ereignisse den steten Verlauf unserer kulturellen Entwicklung verbürgen.

So tritt jetzt auch die Frage nach der deutschen Nationalkunst dringlicher als je zuvor in unseren Gesichtskreis; die Zweifel, wie weit, namentlich in der Malerei, die Erzeugnisse der Gegenwart rein als unser Eigentum gelten dürfen, fordern Aufklärung. Denn wenn sich die Entrüstung gegen alles Fremdwesen fast drohend und nicht ohne objektive Berechtigung durchsetzt, so wird doch anderseits kein Verständiger sein Urteil über ästhetische Werte durch die politische Erregung des Augenblicks beeinträchtigen lassen wollen.

Im allgemeinen wird über „national" und „nationslos" ohne irgendeine festere begriffliche Unterlage geurteilt. Die Kunstgeschichte eines Landes überblickend, stellt man mehr oder weniger willkürlich ein paar Eigenheiten als besonders typisch fest und bildet aus ihnen ein Vorurteil, nach dem, wie in einem Prokrustesbett, die wechselvolle Mannigfaltigkeit aller echten, künstlerischen Erscheinungen erbarmungslos auf ihre nationale Stichhaltigkeit gemustert wird. Die Früchte solcher Anschauungen sind von seiten des Künstlers naturgemäß rückblickend und eklektisch. Überhaupt konnte nur ein historisch denkendes Zeitalter den Begriff des Nationalen in diesem Sinne einengen, den schon Goethe mit Unwillen zurückwies, als mit der Romantik die altertümelnde Kunstspekulation begann: „Weil Albrecht Dürer . . . sich nie zur Idee des Ebenmaßes, der Schönheit . . . erheben konnte, sollen wir auch immer an der Erde kleben . . . Sollen wir ewig als Raupen herumkriechen, weil einige nordische Künstler ihre Rechnung dabei finden?" Es sollten damit jene Schwärmer getroffen werden, die aus der altdeutschen Kunst Eigenschaften wie ehrlich, unbeholfen, fromm, kernig, gemütvoll und dergl. als den Maßstab echten deutschen Wesens herausgedeutet hatten und Andersdenkende als entartete, vaterlandslose Übergänger schalten.

Wie viel anspruchsvoller und schärfer aber als die gefühlsseligen Romantiker stellen unsere h e u t i g e n Archaisten eine aus der alten Kunst willkürlich abgeleitete Gemütsart als maßgebend auf für den nationalen Wert einer Leistung, da sich die Agitation jetzt auf politische Interessen, ja ganz unverhohlen auf die Antipathie gegen andere Nationen stützen darf! Wie konnte unter der Zwangsvorstellung der „deutschen Gemütlichkeit" die Bierstübelrenaissance in den achtziger Jahren bis in die Monumentalarchitektur eindringen und sich schlechthin als Inbegriff von deutscher Art und Kunst durchsetzen! Und noch in neuester Zeit erleben wir immer wieder — namentlich in der Malerei und Graphik — wie eine schablonenhafte, holzschnittmäßige Breite der Zeichnung als Ausdruck echter, knorriger Bodenständigkeit aufgefaßt und banale Phantasie mit dem biederen Gesichtskreis des Mannes aus dem Volk verwechselt wird.

Wenn aber die Absicht, sich national zu geben, schon im F o r m a l e n die Unbefangenheit echter künstlerischer Äußerung gefährdet, so führt sie vollends im S t o f f l i c h e n, in der sogen. patriotischen Kunst, notwendig zu den tiefsten Verirrungen. Gerade heute, wo man allerorten die Ereignisse des Krieges in frommem Eifer künstlerisch zu formen oder durch Kunstwerke zu feiern bemüht ist, kann nicht scharf genug betont werden, „daß es keine patriotische Kunst und keine patriotische Wissenschaft gibt. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt" (Goethe). Damit ist nicht gesagt, daß die Kunst vaterländischen Gefühlen keinen Ausdruck geben könne; aber sie kann es nie auf Kosten ihrer angestammten

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

HUBERT NETZER
■ KLIO (GIPS) ■

Selbstherrlichkeit, unter dem Druck wesensfremder Zwecke und Absichten, sondern nur, wenn das gefeierte Ereignis in der schöpferischen Kraft des Künstlers einen adäquaten Ausdruck findet und damit die eigentümliche Selbständigkeit gewinnt, die jedem Kunstwerk — unabhängig vom Stofflichen und deshalb „in der ganzen Welt" — seine unverletzliche Existenz sichert. Solchen Erwägungen waren mit Hintansetzung aller uns geläufigen Ansprüche auf Sachlichkeit Leonardo und Michelangelo gefolgt, als sie ihre Epopeen für den großen Ratssaal in Florenz entwarfen. Gefordert waren Verherrlichungen der vaterländischen Geschichte; ausgeführt wurden zwei historisch vollständig gleichgültige Zwischenfälle, die sich in jedem Krieg ereignen können, die dafür aber künstlerisch höchst fruchtbare Momente boten: Das erbitterte Handgemenge von vier Reitern im Kampf um eine Fahne und die ängstliche Hast von ein paar Soldaten, die beim Baden durch das Signal überrascht und zu den Fahnen gerufen werden. Solche Freiheiten aber nahmen sich nicht nur die Künstler heraus, sondern sie fanden den vollen Beifall ihres Publikums, das nie besorgte, es sei dem Glanz der vaterländischen Geschichte nicht genug getan.

Die Kunst in platter Weise zur vaterländischen Propaganda auszunützen, ist in unserer Zeit ein naheliegender, aber deshalb nicht weniger verzeihlicher Irrtum. Sie selbst wird freilich nicht damit geschädigt, denn sie entzieht sich, unantastbar, von selber jeder Vergewaltigung und macht wie zum Hohn jenen beschämenden Larven Platz, die wir täglich und allerorten vor Augen haben und die das patriotische Selbstbewußtsein des künstlerisch empfindenden Menschen mehr verletzen als heben. So lange es sich nur um patriotische „Künstlerpostkarten" handelt, ist der Irrtum bedauerlich. Ärgerniserregend wird er, wo er sich auf öffentlichen Plätzen in plastischen und architektonischen Anlagen oder Monumenten dauernd breit macht,



FRITZ WESTENDORP — DER RHEIN BEI REMAGEN

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf



AUGUST DEUSSER — PFLÜGENDER BAUER

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

unheilvoll, wenn die zur Kunstpflege verfügbaren Mittel den Wechselbalgen zum Opfer fallen, die er ins Leben setzt. Deutschland, voran die Reichshauptstadt, ist überreich an Monumenten dieser Afterkunst, die zwar noch nie einen Menschen zu erfreuen vermochten, deren rastlose Vermehrung aber den maßgebenden Behörden zur unausrottbaren fixen Idee geworden ist. Wenn wir in dieser Hinsicht nach dem gegenwärtigen Krieg gesündere Verhältnisse erhoffen, so geschieht es leider weniger im Hinblick auf bessere Einsicht der zuständigen Kreise als auf die Zurückhaltung, zu der uns die geschwächten pekuniären Verhältnisse naturgemäß zwingen werden.

Überall wo Absicht oder Willkür das Nationale hervorhebt, sei es im Stoff, sei es in der Form, wird das Kunstwerk als solches vernachlässigt und getrübt. Dagegen entsteht nationale Kunst von selbst, wo immer eine echte schöpferische Kraft sich ihren Eingebungen rückhaltlos überlassen darf, denn das Nationale ist „ebenso wie der Stil in der Kunst das unbewußte Ergebnis der schöpferischen Tätigkeit eines Volkes . . . eine umgekehrte Tarnkappe, von welcher nur der nichts weiß, der sie trägt" (Bode). Es braucht gar nicht erstrebt zu werden, da man ihm überhaupt nicht entfliehen kann. Ob er will oder nicht, jeder ist in den Eigenheiten seiner Nation befangen, und trägt sie um so stärker in sich, je reicher er persönlich begabt ist. Jede Absicht aber, das Nationale hervorzukehren, führt notwendig zur Pose, Maske und Äußerlichkeit. Hat sich wohl Dürer je bemüht, recht deutsch zu sein? Er rang sein ganzes Leben um die südliche Form, aber selbst wenn er mit heißem Bemühen ein italienisches Vorbild kopierte, kam ein deutsches Kunstwerk zustande, nicht weil er auf seine nationale Eigenart bedacht war, sondern weil ihm die Macht seines Genies versagte, sich ihrer zu begeben.

Allein durch seine Persönlichkeit verschafft sich der Künstler sein Ansehen und mit ihr diktiert er, was als national zu gelten hat. Deshalb steht es unter seiner Würde, sich festgeprägten Forderungen hinsichtlich des Nationalen zu unterwerfen oder sie selber aus der alten Kunst abzuleiten; denn wie alle Sonderansprüche an den Künstler findet auch die Frage nach seiner nationalen Bedeutung allein in der Feststellung seiner individuellen schöpferischen Fähigkeit ihre Antwort. Wenn nur ein echtes Kunstwerk vorliegt, so ist auch sein nationaler Charakter verbürgt. Wahre Gestaltungskraft macht der Mitwelt auch das Befremdliche überzeugend und im Gegensatz zu dem schablonenhaften Nationalitätsbegriff der Eklektiker ge-



HANS SCHUZ — KREUZIGUNG (RADIERUNG)

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

langt tatsächlich nur der Künstler zu nationaler Bedeutung, der das Selbstbewußtsein seines Volkes durch neue, überraschende Offenbarungen ihres Geistes erhöht. Er kann dabei zu Lebzeiten unpopulär oder verkannt sein wie Rembrandt oder Beethoven, von deren Werken heute gerade d i e den Stolz ihrer Nationen bilden, die ursprünglich als unverständlich abgelehnt worden waren. Überhaupt bietet eine rasche Popularität keinerlei Maßstab für den nationalen Gehalt einer Leistung, denn dieser ruht zunächst bloß in ihrem individuellen Wert beschlossen, dem erst allmählich die nationale Sanktion zuteil wird. Das Bedeutende wird sogar häufig von den Zeitgenossen übersehen, weil die Nation, wie das Individuum, ihre jeweilige geistige Verfassung erst rückblickend voll und klar zu erkennen pflegt oder, wie man gewöhnlich sagt, weil der Künstler ihr vorauseilt.

Wie stark echte künstlerische Gesinnung selbsttätig nationalisierend zu wirken vermag, beweist das Lebenswerk eines Liebermann oder Slevogt, die einer allen Vorurteilen von deutschem Wesen so entgegengesetzten Kunst wie dem Impressionismus unverkennbar deutsches Gepräge verliehen haben. Wenn irgendwo, so ist hier die Furcht vor fremden Einflüssen ad absurdum geführt. Wie sollte auch der Mensch, der sich schon in Sprache und Gebärde nur schwer einem fremden Idiom völlig anpaßt, seine schöpferischen Fähigkeiten, die aus der unbewußten Tiefe seines Wesens quellen, auf fremde Art willkürlich einstellen können! Wer etwa besorgen möchte, Liebermann sei ein Französling, der stelle nur eines seiner Bilder zwischen die von französischen Zeitgenossen: der „boche“ wird als solcher nicht zu verkennen sein!

Für die Museen ergibt sich aus unserer Betrachtung die Aufgabe, national zu sammeln, indem sie ohne jede Nebenabsicht oder falsche Nötigung vom Einheimischen nur das unbestritten Beste wählen, das Ausland aber zum mindesten d a ausreichend heranziehen, wo es dem deutschen Geiste wirksame Anregung gespendet hat, was ja namentlich in der Geschichte der Malerei häufig genug der Fall war. Und wenn dabei auch für das ganze 18. und 19. Jahrhundert in erster Linie Frankreich in Betracht kommt, so sollten doch die politischen Gegensätze zu unseren westlichen Nachbarn die höhere Einsicht nicht trüben, die, rein auf ästhetische und historische Argumente gegründet,



Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

HEINRICH OTTO
LANDSCHAFT (RADIERUNG)

die Interessen unserer Museen, wenigstens in den großen Kunstzentren, zu leiten hat. Für jeden, der sich künstlerisch zu bilden sucht (und für wen anders sind die Museen da?), hat Rodin ebensowenig mit der Entente zu schaffen als Tizian und er wendet sich mit Widerwillen von den Treibereien ab, in denen kleine Existenzen und sonst beschränkte Köpfe ihren Vorteil suchen. Denn freilich sind unberufene Sachverständige, besonders aber Künstler, die sich den hohen Forderungen ihres angemaßten Berufes nicht gewachsen fühlen, eifrig darauf bedacht, die Begriffsverwirrung über Kunst und Nationalismus beim Alten zu lassen.

R. Oldenbourg

HERBSTAUSSTELLUNG DER KÜNSTLERVEREINIGUNG DRESDEN

Die Künstlervereinigung Dresden hat in dem neuen städtischen Ausstellungshause am 27. September ihre diesjährige Herbstausstellung eröffnet, die nach der nun schon feststehenden Übung der Graphik gewidmet ist und daneben etwas Plastik umfaßt. Im ganzen sind 80 Künstler vertreten: 9 mit 32 Plastiken, 71 mit 513 Zeichnungen, Radierungen, Lithographien, Holzschnitten usw. Der Geist der Ausstellung ist durchweg modern und kennzeichnet sich u. a. schon dadurch, daß die Bezeichnungen zahlreicher graphischer Werke im Katalog sich auf die Angabe: Zeichnung Nr. 1—12, Rötelzeichnung, Komposition, Landschaft 1—10 beschränkt. Das deutet auf die Mißachtung des Gegenständlichen hin, das jetzt viele der modern sein wollenden Künstler beherrscht, ist aber zugleich unzweckmäßig für den Künstler wie für den Kunstfreund, denn die Angabe im Katalog „Zeichnung" ist vor dem Bilde selbst unnötig und enttäuscht den Benützer, sie vermag aber auch nicht im geringsten seiner Erinnerung aufzuhelfen, wenn er sich an der Hand des Katalogs an das erinnern will, was er gesehen hat, um etwa nachträglich etwas zu kaufen. Nicht trifft diese Bemerkung über Gegenstandslosigkeit und mangelhafte Bezeichnung auf Edvard Munch, dem man eine Sonderausstellung mit 64 Blättern eingeräumt hat: Kraft und Tiefe des Ausdrucks kennzeichnen seine Erfindungen; sie steigern sich nicht selten bis zum Unheimlichen und Mystischen; herbe Satire gesellt sich hinzu; Anmut und Schönheit im engeren Sinne sind nur seltene Gäste in Munchs Kunst, aber scharfsehende eindringliche Wesenskennzeichnung — besonders in den Bildnissen — ist ihr eigen. Die Sparsamkeit der Mittel, die Kraft des Striches, die Beschränkung auf das Wesentliche sind die wirksamen Eigenschaften von Munchs eindringlicher Ausdruckskunst. Ein Gegenstück dazu sind die 21 Zeichnungen von Hans von Marées, die in der Hauptsache von der Marées-Gesellschaft dargeliehen sind: hier herrscht nicht die herbe Kraft und die aufrüttelnde Tiefe des Ausdrucks, sondern die wohlabgemessene Linie und die klassische Form; die Darstellungen führen uns in paradiesische Lande, wo schöne Jünglinge und Jungfrauen, oft mit Pferden zusammengestellt, ein ruhiges leidenschaftloses Dasein führen. Verwandter Art sind Ludwig von Hofmanns Kompositionen, in denen Natur und Mensch zur harmonischen Einheit verschmolzen sind. Mannigfaltiger und reicher ist die Sonderausstellung Otto Hettners, der mit 26 Lithographien, Aquarellen und Rötelzeichnungen wieder den Reichtum seiner Phantasie und die Schwungkraft seiner Zeichenkunst bekundet. Hierher gehören auch Paul Rößlers rhythmisch-figürliche Kompositionen. Wieder ganz andere Eindrücke vermitteln die scharf treffenden, humoristischen und satirischen politischen Karikaturen von Olaf Gulbransson, die von barocker Phantasie und leidenschaftlicher Bewegtheit getragenen Erfindungen von Josef Hegenbarth (Prag) und die Bilderfolge zu der Pest von Bergamo, zu Don Quichote und zu Rabelais' Gargantua und Pantagruel, auch farbige Zeichnungen von Otto Schubert, die in lebendigem Vortrag von poetischem Empfinden und verständnisvoller Einfühlung in die ihm geistesverwandten illustrierten Werke zeugen. Mit alter Kraft tritt wieder Robert Sterl auf, dessen reizvolle Illustrationen zu Oskar Bies Werk Musik auf der Wolga, russische Landschaften und Städtebilder, schwer tragende Arbeiter, Schiffe auf der Wolga, Bilder aus dem Konzertsaal usw. die scharfe Beobachtung und die Fähigkeit bekunden, in raschen Strichen flüchtigstes Leben mit unfehlbarer Sicherheit vor uns hinzustellen. Von Otto Gußmann sehen wir großzügig gezeichnete, sanft bewegte weibliche Akte, ebensolche von Georg Kolbe und Wilhelm Lehmbruck, auch von Ernst Barlach zwei scharf eindringende Ausdrucksskizzen Frost und Hunger, Bettelnde Musikanten, allesamt hergeliehen von der Städtischen Kunsthalle in Mannheim. Nennen wir weiter Richard Drehers gehaltvolle weiträumige Landschaften, die nicht minder eindringlich geschauten stimmungsvollen Landschaften von Otto Fischer, die ernsten erzgebirgischen Winterbilder und die Pillnitzer Baumstudien von Erich Buchwald-Zinnwald, dann Wilhelm Howards (Leipzig) in kräftigem Strich gezeichnete Holzschnitte aus dem alten le Havre und aus Leipzig, weiter Wilhelm Gieses reichbelebte anschauliche Radierungen des Treibens auf Berliner Straßen und Plätzen, Walter Zeisings lebendige Bilder russischen Städtelebens, die trefflichen Zeichnungen aus Lille von Paul Oberhoff, Fritz Winklers Frontbilder, die sich nur als farbige Eindrücke geben, ähnlich Otto Schulzes düstere Kriegseindrücke, die fein empfundenen Aquarelle aus Feld, Wald und Garten von Arno Drescher, Otto Langes Kreuzigung und Anbetung, Ernst Richard Dietzes stimmungsvolle radierte Landschaften aus dem Balkan, aus Mazedonien und Albanien sowie Hans Nadlers stilisierte Landschaften und Studien — so haben wir wohl alles besonders Bemerkenswerte der graphischen Ausstellung vermerkt. Ganz vorzüglich ist aber auch die Plastik durch Edmund Möllers Sonderausstellung von Büsten und kleinen bronzenen Tänzerinnen vertreten. Die Büsten bezeugen erneut seine noch immer sich steigernde Kraft, das Wesen der Persönlichkeit eindringlich und mit Würde wahrendem Geschmack wiederzugeben; besonders genannt seien die Büsten des Dresdner Stadtbaumeisters Pölzig, des Malers Artur Kampf und des Musikers Hermann Scholz. Überaus reizvoll bewegt sind die bronzenen Tänzerinnen, und stark empfunden ist die Gruppe Mutterglück. Gute Büsten sind auch von August Schreitmüller und von Georg Türke vorhanden, vortrefflich aus dem Stoff herauskomponierte Gruppen in Meißner Porzellan stammen von Erich Hösel. Im ganzen eine wohlgelungene, vielseitige und an Anregungen reiche moderne Ausstellung. P. Sch.





EMIL LUGO DREISAM-IDYLL



EMIL LUGO EINSAMKEIT (1863)

EMIL LUGO

Daß Emil Lugo, einer der feinsten und eigenartigsten Landschafter und Stilisten des 19. Jahrhunderts, vor nun bald 20 Jahren als ein fast Unbekannter, nur in einem kleinen Kreise Hochgeschätzter starb, ist einer jener tragischen Witze der Kunstgeschichte, wie sie in jenem Jahrhundert nicht selten sind. Die Nachwelt hat mit kritischem Lächeln und hohen Bilderpreisen diese Begebnisse wiederum festgestellt. Wer die letzten Lebensjahre Lugos miterlebt hat, weiß, daß er am Schlusse seines Lebens unter der Verkennung seines Lebenswerkes nicht mehr allzusehr gelitten hat. Ihm, dem echten Künstler, der über Leben, Welt und Kunst mit philosophischer Ruhe und Gelassenheit dachte, und der sich gelegentlich an dem Unverstand der Geschehnisse nur mit einer gepfefferten Ironie im Freundeskreis rächte, kam es weniger mehr auf äußeren Erfolg, auf Geld, Ruhm, Titel oder sonstige zeitliche Ehrenerklärungen an, als vielmehr auf letztmögliche Herausbildung seines Kunstideals, auf die Vollendung seiner selbst im Kunstwerk. Darüber war er doch zu einer sichern Gewißheit gelangt, und er wußte, worauf es in seiner Kunst ankam. Das Urteil darüber, wie seinen künstlerischen Nachlaß, konnte er getrost der Nachwelt überlassen.

Jetzt, noch nicht 20 Jahre nach seinem 1902 erfolgten Tode, regen sich bereits die Stimmen für ihn in der Künstlerwelt, in Sammlerkreisen, somit auch im Kunsthandel und den damit zusammenhängenden Bezirken. Die Werke reden für den toten Meister. Diese Sprache ist klar und eindeutig; sie dient nur der Sache, keinen anderen Interessen mehr.

Für den Dauerwert eines Lebenswerkes ist es entscheidend, wo es herkommt, wie es in der Zeitentwicklung steht, was es an Eigenwerten enthält, was sein Wesen ausmacht und wie dieses um sich wirken und auch nachwirken kann. In diesem harmonisch ausgeglichenen System von Stützpunkten ruht der Schwerpunkt der Kunstgesetzlichkeit, liegt der in sich ruhende Gleichgewichtspunkt meisterlichen Schaffens.

Lugo kam als Sechzehnjähriger schon mit gefestigtem Kulturgeist und einer gewissen künstlerischen Selbständigkeit, die er in fleißigen Aquarellstudien gewonnen hatte, in die damals



EMIL LUGO — BADENDE NYMPHEN (1872)

berühmte Landschaftsschule zu Schirmer nach Karlsruhe (1856). Hier trat zum natürlichen Schauen der Natur als Neues die Erhebung der Naturelemente ins Symbolische ihm entgegen. Landschafterei wurde ihm dadurch zum dichterischen Ausdrucksmittel von Gefühlen und Empfindungen tieferer Art. Wie die Musik Glucks, Beethovens und Schuberts, die ihn mit hinreißender Gewalt ansprach, so sollte durch höchste Beherrschung der Form und der Farbe seine Zeichnung und Malerei zu einer harmonisch klingenden Seelensprache werden. Der großen Einfalt, der stillen Erhabenheit, der feiertäglichen Haltung, die mit aller Vielfältigkeit auf die Tagewerke überstrahlen konnte, galt seine Erkenntnis, galt sein künstlerisches Streben. Da war es zunächst die Größe der Form, der Rhythmus der Massen, die er sich als Stilgesetz zu eigen zu machen suchte. Von Hause aus schon ein tüchtiger Aquarellist, schien ihm die Technik der Ölmalerei von geringerem Belang. Daher seine Verbindung mit dem künstlerischen Gegenpol Schirmers und Lessings, dem Maler Hans Canon (von Straschiripka), zwar vorhanden, aber nicht eng war. Das hat sich später bitter gerächt, indem die Öltechnik für Lugo bis in seine spätere Schaffensperiode eine heikle Sache und ein Gegenstand mühsamen Ringens blieb.

Was hat er in seinem einsamen Freiburger Schaffen und Kämpfen nicht alles unternommen, um mit seiner Mitteilungsform auf einen festen Boden zu kommen!

Die alten Hochmeister der Landschaft, die Niederländer, wurden daheim in Stichen, in München und in Dresden im Original studiert. Der große Weimarer Stilist Preller, dessen formalistische Kunstanschauungen noch von Goethe und den Nazarenern her gerichtet waren, und der im Odysseuszyklus das mythologische Element der Landschaftskunst in anderer Weise als auf Schirmers religiös-mystische Art herausgearbeitet hatte, wurde um Rat und Aufklärung angegangen. Aber für Lugo hatte der Landschaftsgedanke das Erstgeburtsrecht, während bei Schirmer und Preller die Landschaft nur das Versatzstück für das menschliche Geschehnis war, die Bühne für eine symbolische oder dramatische Handlung.



EMIL LUGO MORGEN BEI SORRENT (1873)



EMIL LUGO — AUS DER CAMPAGNA (KARTON 1873)

Es war für Lugo ein tragisches Geschick, daß sein zarter, kränklicher Körper ihn während der Entwicklung seiner Kunst zum einsamen Schaffen und qualvollen Ringen um seine Formen- und Raumsprache nach Freiburg zwang, abseits von aller lebendigen Kunstberührung mit der Zeit, die zudem aus der stilisierenden Nachnazarenerzeit und der malerisch gerichteten Pilotyschule mit Volldampf in den Naturalismus der siebziger Jahre einbog. Alle Bestrebungen seiner Jünglings- und Jungmannenzeit gingen insgeheim und unbewußt auf die Erfüllung des Goethewortes aus, das ihn täglich um große Gedanken und ein reines Herz beten ließ, das ihn seinen Kunstausdruck, das leidenschaftlich gesuchte Höchste der Kunst, fernab aller Mode und aller Herdentriebe, zu suchen veranlaßte.

Da riefen ihm denn das Erreichte und das Nichterreichte, die Freunde und die Mißerfolge immer deutlicher zu, sich in stiller Einsamkeit und großer Umgebung zu sich selbst zu finden.

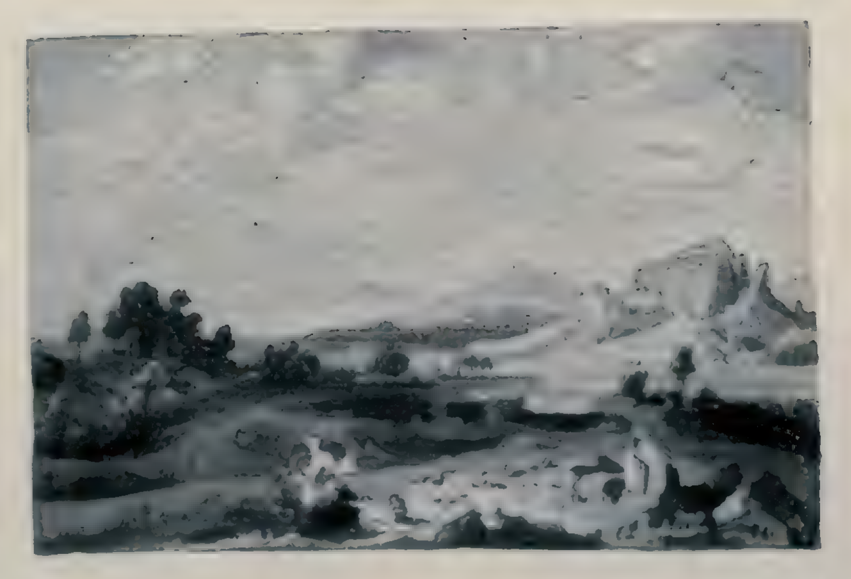
Ein Studienaufenthalt in Dresden brachte ihn mit F. Preller d. Ä. in Weimar zusammen. Eine inhaltschwere Unterredung gab seinem Können und Sehnen neuen Schwung. Mit Stolz erkennt er sich auf ähnlichen Wegen, wie der große Stilist, stand doch sein „Moseszyklus" fertig vor seiner Seele. In diesem großartig entworfenen Werk (leider nur noch in kleinen Skizzen und in einigen größeren Zeichnungen erhalten) gibt Lugo dem Kunstprogramm seiner Jugend Ausdruck, noch im Schirmerschen Sinn: Verschiedenartige Landschaftsstimmungen als Gefäße für die biblischen Begebnisse zu gestalten. Heitere und schwüle Landschaftsräume, zwielichtige Dämmerungen und heiße Mittagszeiten, feierliches Felsengebirge und üppige Behaglichkeit, goldene Fernen und abgeschlossene Felsenhochtäler, deren Motive der engeren und weiteren Heimat entnommen sind, wechseln miteinander ab und geben von der reichen Empfindungs- und Gestaltenwelt des Künstlers einen Begriff. Wo ist in unseren Tagen ein Künstler, der eine ähnliche Sprache zu reden vermöchte, und der dann noch das Bedürfnis fühlte, seine Vorstellungskraft und sein Können weiter zu bereichern?...

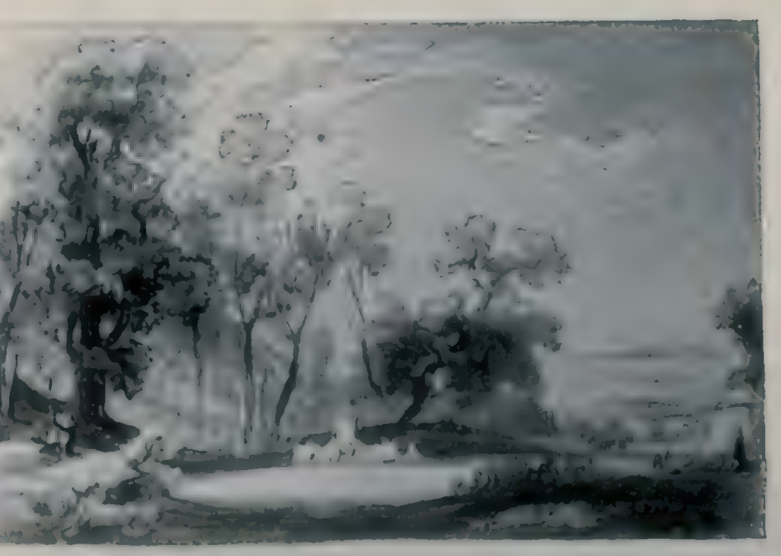
Italien wurde (1871) das Land seiner Verhei-



EMIL LUGO — AUS DEN SABINERBERGEN (1876)



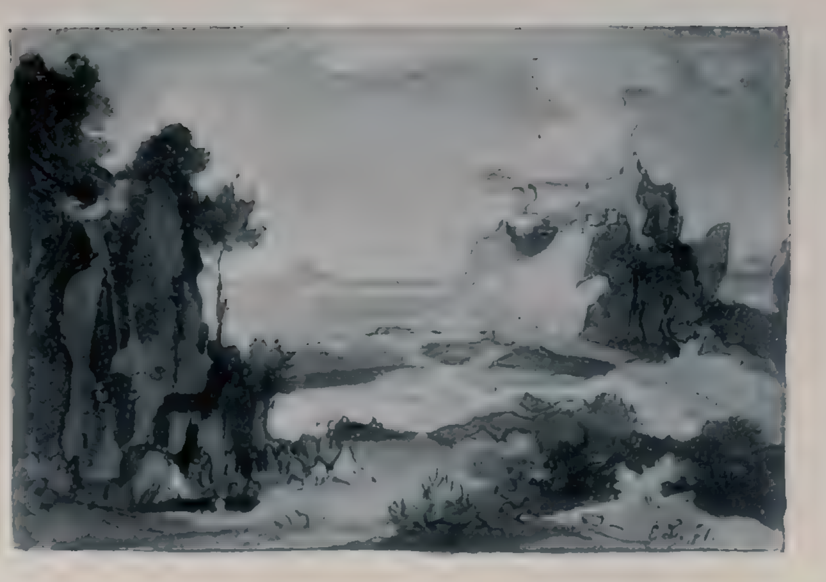


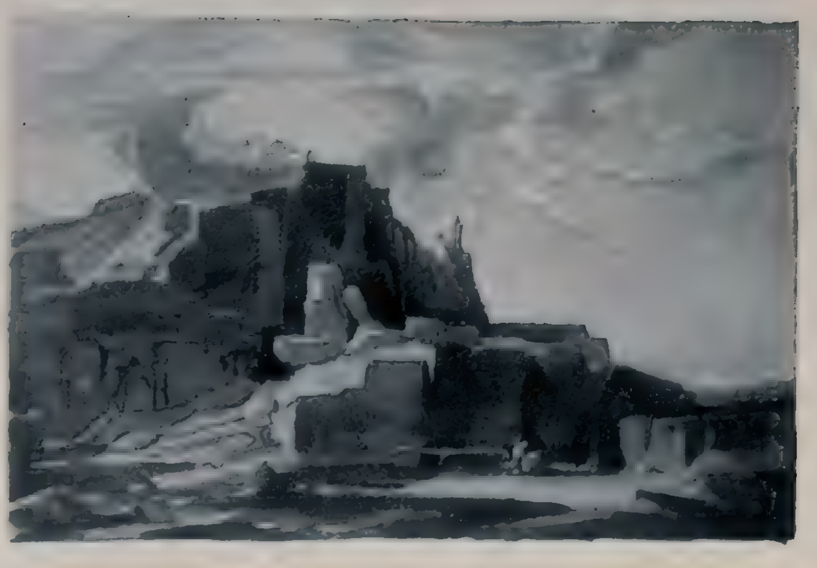


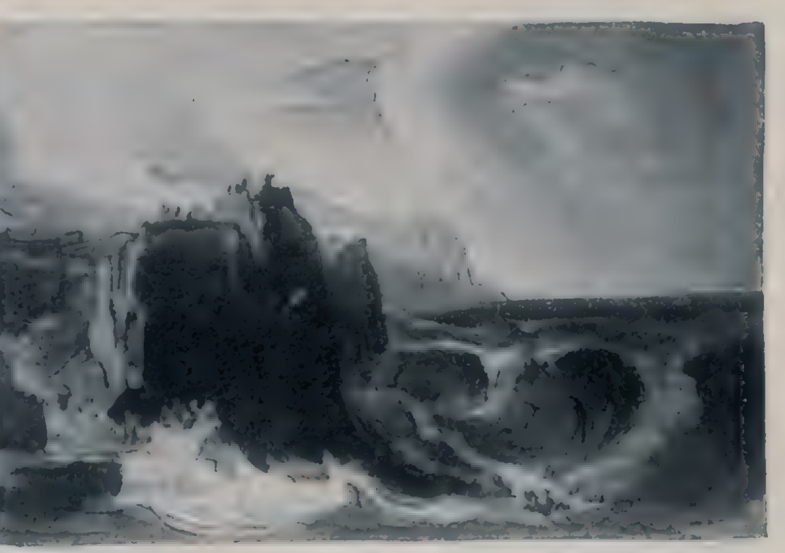


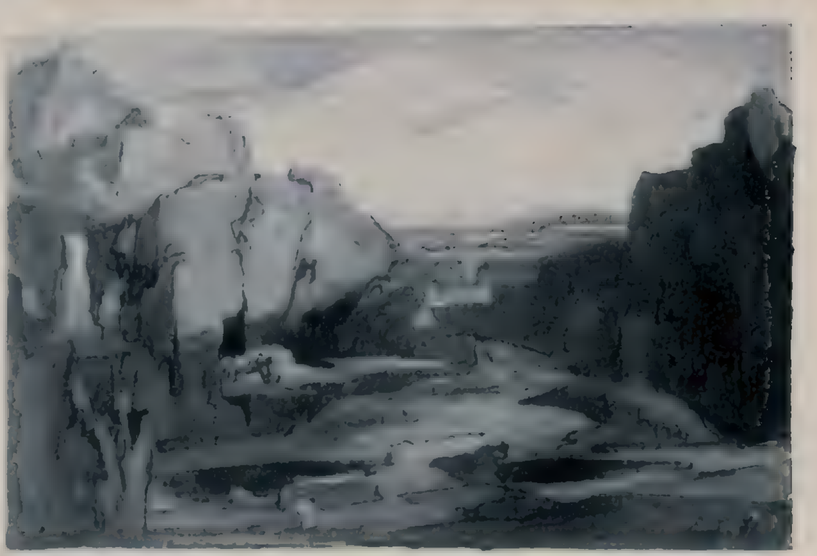
EMIL LUGO

SKIZZEN ZU EINEM ZYKLUS „MOSES“ (1871)











EMIL LUGO SKIZZEN ZU EINEM ZYKLUS „MOSES“ (1871)



EMIL LUGO — ALTE WEIDEN AM SEE (1878)

ßung; Rom der Ort, wo er sich von den kleinen Empfindungen des Lebens und der Kunst reinigen konnte. Rom war für Lugo die neue Welt, die „grenzenlos breit mit ihrer ewigen großen Umgebung, den gründlich bildenden, mächtigen Eindrücken und dem Adel der Erscheinungen" an ihn herantrat. Hier wurde ihm das Leben, die Natur und die Kunst zu einem „ungeheuren Organismus", in dem sein Gutes gekräftigt, erweitert und geklärt, sein Schlackenhaftes abgestreift wurde. Der menschliche und der künstlerische Gewinn der vier römischen Jahre war außerordentlich fruchtbar und wertvoll. Natur und Kunst boten reiche Anregungen, und einige wenige Menschen und Künstler, wie Heinrich Franz Dreber und Heinrich Ludwig befruchteten sein Schaffen nach der formalen und technischen Seite hin. Das Verständnis für Claude Lorrains Feierlichkeit und Stille, für das Klare und Träumerische seines Werkes, für den Rhythmus und Wohllaut seiner Bildungen usw. ging ihm hier auf. Die „Orthodoxie des Schauens", die Größe der Form, die Strenge des Gestaltens, die Freiheit von den zeitlichen Moden, die Individualisierung seiner Kunstanschauung, seines Kunstschaffens, dies alles und seine Ineinsbildung zur Harmonie hat Lugo in seinem römischen Exil begründet. So gestärkt und geklärt ging der Künstler (1875) wieder in seine Breisgauheimat zurück und gestaltete seine römischen Eindrücke in den großen Werken der siebziger und achtziger Jahre aus.

Die hohe und strenge Form- und Raumauffassung, die sich mit einer in den Farben zurückhaltenden großen und warmen Tonschönheit verband, konnte natürlich in den Jahren des blühenden Naturalismus mit seinen augenfälligen Effektfarben, mit seinen Lichtspielen dem Künstler keine namhaften Erfolge zuführen. So wurde sein stilles Schaffen, sein in sich gekehrtes Malwesen nur einem kleinen Kreise der nächsten Nähe bekannt. Der Mittelpunkt dieses Kreises war und blieb während eines Jahrzehntes in Freiburg das Haus und der Verkehr des Dichters Wilhelm Jensen. Der feine literarische Geist des historisch-romantischen Erzählers aus Holstein, der mit eigenen Augen und eigener Empfindung das süddeutsche Land und Leben sah und umschrieb, der Geschichtliches als Poet dichtete, klang auch in Lugo wieder. Wie Jensen von der Zeit- und Modeschriftstellerei sich freihielt, ebenso ist Lugo der herkömmlichen, naturalistischen, wie auch der neuidealistischen Richtung ferngeblieben. Er hat nur sich gesucht, sich ausgewirkt.



EMIL LUGO — ZAUBERBERG BEI ERLENBRUCK (1884)

Alles dazu Nötige hat seiner Begabung die Erinnerung an Italien und die nächste Umwelt gegeben, die er dichterisch verklärte, die er aus der Naturwirklichkeit zur Kunstwahrheit umgestaltete. Sein Geist ergeht sich mit großer Freiheit und Unbefangenheit in der Landschaft. Er beginnt, auf sich zu vertrauen, und erreicht das Höchste dort, wo er sich ganz auf sich selbst verläßt. Nur das Malhandwerkliche macht ihm noch Schwierigkeiten.

Von Rom her hatte er schon das Neue in seiner anfänglich noch vom Schirmerschen Geiste abhängigen Kunst mitgebracht. Schon die Titel seiner Werke würden es künden; noch mehr verrät es die Form- und Raumsprache. Ein pantheistischer Unterstrom beginnt sichtbar zu fließen. Es ist nicht mehr die hingebende Seelenstimmung, das Ichgefühl, das sich im Werk ausdrückt. Das Allgefühl, das aus der liebenden Erkennung und Gestaltung des Kleinsten spricht und sich mit seiner Eingliederung in den großen Organismus bewertet, rauscht in seinen Bildern. Keinen deutlicheren Beweis für die menschlich-künstlerische Erweiterung des Schauens und Gestaltens könnte man geben, als etwa „Die badenden Nymphen“ (1872), die noch in der Stimmungsmalerei Schirmers befangen sind, und „Die Weiden am See“ (1878) oder gar der „Heilige Hain“ (1887). Der seelisch-geistige Fortschritt im Künstlerischen ist außerordentlich. Dort



EMIL LUGO HEILIGER HAIN (1887)



EMIL LUGO WELTFERN (1887)



EMIL LUGO — LORETTO BEI FREIBURG i. B. (1887)

noch die Stimmung der Morgenfrische allein, die durch die Badenden betont wird; aber die Figur entwickelt sich nicht mit Notwendigkeit aus der Natur; sie ist hineingesetzt. Hier die völlige Eingliederung und Auflösung des Figuralen im Bildgedanken. Die Figur tritt hinter die Landschaft zurück. Sie ist nur noch ein bereichernder Füllton in der Harmonie und Symphonie der Formen und Massen. Lugo hat also „tiefer, mächtiger, größer und ganzer empfinden gelernt". Er ertastet nicht mehr nur mit den unsicheren Sinnen; er erfaßt das Weiteste und Größte als geistig und sinnlich fortgeschrittener Mensch. Die letzten Reste der Zaghaftigkeit beginnen im Erfassen des Bildinhaltes zu schwinden.

Wie sicher und fest er der ihm innewohnenden Größe zugewachsen war, ist am besten aus der Folge von etwa 24 Landschaften aus dem Schwarzwald zu ersehen, die er für Freund Jensens Schwarzwaldwerk in Tusche und mit der Feder schuf, und mit welchen er sich von seiner spröden badischen Heimat verabschiedete. (Die Holzschnitte im Werke selbst geben leider keinen Begriff von der Größe und Herrlichkeit der Originale.) In der zeichnerischen und lavierenden Technik, die ihm von Jugend auf vertraut war, wußte er sich sicherer, als mit der schwierigeren und immer noch mit einiger Zaghaftigkeit betriebenen Ölmalerei. Hier gab das Handwerkliche nicht immer bestimmt und restlos, was dem geschauten und gebauten Ideale voll entsprach.

Die zwölf Freiburger Jahre, die durch brüderliche Liebe äußerlich lebensunabhängig gemacht worden waren, hatten in dem eigenen, großen Atelierhaus und in der wachsenden Unbefangenheit des Schaffens diese Unvollkommenheit in der Beherrschung der Technik der Ölmalerei stärker und stärker empfinden lassen. Hier mußte sich noch eine Besserung vollziehen, wollte Lugo das Letzte und Höchste aus sich herausholen und seine Kunst zu einer inhaltlich und technisch vollendeten Leistung erheben.

Zwei Ereignisse im Leben des Künstlers halfen zur letzten Reifung: die Umsiedlung von Freiburg (1887) nach München und damit der Verkehr mit den Meisterwerken der Alten Pinakothek und dem lebendig quirlenden Strom der jährlichen großen Kunstausstellungen, die ihm durch die Gegensätzlichkeiten in der Technik

und ihren Wirkungen auf den ihm gemäßen Weg wiesen. Dann noch die Bekanntschaft mit H. Ludwigs kunsttechnischen Schriften und Versuchen, die der gelehrte und praktische Forscher aus den Meisterwerken der Alten abgeleitet hatte. In Ludwigs Hinweisen und technischen Ratschlägen fand Lugo die Möglichkeit, seine Bilder auch technisch feiertäglich hoheitsvoll zu gestalten: das Kleinste und das Größte der Form wirkungsvoll in den großartigsten Raumgedanken einzugliedern, die Erde fest und massig, die Lüfte ätherisch und bewegt, die Pflanzenwelt locker und weich, jedes Element seiner Formwelt künstlerisch klar herauszubilden und das Ganze zu einem sinnvollen Organismus zusammenzuschmelzen. Nun war der Künstler imstande, sein hohes zeichnerisches Können und seine harmonische Farbengebung zu einer Einheit von größter Eindringlickeit und Vornehmheit ineinanderzuflechten und seinem Werk den Stempel der Gelassenheit und zugleich der künstlerischen Leidenschaft aufzuprägen. Die rastlose und ernste Arbeit eines Menschenalters hat ihn endlich doch zur eigenartigen Freiheit über die Mittel und Ausdrucksformen der Kunst geführt. Von jetzt an schuf er im vollen Sinne meisterlich.



EMIL LUGO — DIE KRANICHE DES IBYKUS (1892)

Von dem Erinnerungsbild ab „Aus dem Breisgau“ (1900) mit seinem heiteren Frieden und seinem sonntäglichen Glanz, über die in Wald und Wolken leidenschaftlich aufrauschenden „Kraniche des Ibykus“ (1892) zu der bewegten Fülle und Harmonie der „Sinfonia pastorale“ (1896) oder zu der organisch aus dem Felsen heraus entwickelten Bergstadt „Capri“ (1896) bis in den gewaltigen, aus vielen Versuchen und Proben gewachsenen „Orpheuszyklus“ hinein läßt sich das beherrschte und besonnene Gestaltenkönnen jedes möglichen erhabenen Gefühlsausdruckes verfolgen.

Vielleicht geben die zwei letzten Werke seiner Hand, die „Weiden“ (1901) und die „Abendwolken“ (1901) noch am besten die Spannweite seines Schauens und Könnens, zu der sich sein arbeitsreiches Leben emporgearbeitet hatte. Dort, im Pastellstift, die höchste zeichnerische Vollendung und heller, silberner, malerischer Klang in dem Blaugraugrün des Weidenlaubes und des Wasserspiegels. Hier, im Ölbild, die malerisch feine und gedämpfte Registrierung in Rot-Blau-Grün im leuchtenden Gewölk auf dem dunkeln Ton von Luft und Wald. Glänzende Verschmelzung des Zeichnerischen und des Malerischen mit einer die Raumwirkung mächtig herausarbeitenden Kompositionsweise würde etwa auch



EMIL LUGO — ORPHEUS (1892)



EMIL LUGO — ORPHEUS UND EURYDIKE (1892)



EMIL LUGO — BLICK AUS DEM FENSTER IN CAPRI (1896)



EMIL LUGO — SINFONIA PASTORALE (1896)

in dem „Johannisfeuer" (1895) oder im „Föhnklar" (1898) erkennbar sein.

Alle diese Werke der letzten Zeit sind weniger nach der Natur, als mit der Seele geschaut und geschaffen. Es sind Bildträume, Bilddichtungen, deren Kunstausdruck wie die reine Natur wirkt.

Das eben ist die eigene und einzigartige Stellung Lugos in der deutschen Landschaftskunst des 19. Jahrhundert, daß er nicht, wie der Naturalismus, die Naturerscheinung in der Farbe nachzubilden versuchte, oder, wie der Impressionismus, einzelne Erscheinungsformen der Natur (Licht, Atmosphäre) künstlerisch auswertete, oder, wie der Expressionismus jetzt, bestimmte Erscheinungs- und Darstellungsformen übersteigerte, sondern daß er das Ganze der Naturerscheinung in die Kunstform umprägte und für die natürliche Erscheinungsform die künstlerische Wirkungsform fand, die den tieferen geistigen Gehalt des Naturerlebnisses zum höchsten Ausdruck brachte.

Der künstlerische Weg Lugos war so lang und schwer, weil er sich als eine Reihe von Befreiungen von den zeitkünstlerischen Vorbedingungen und als Erkämpfung der seiner Kunstweise gemäßen Darstellungsmittel ausweist. Das italienische Schaffen hat ihn von der Schirmerschen und Prellerschen Art befreit, in der Freiburger Einsamkeit hat er sich von Italien gelöst, und in München hat er sich vom Nur-Heimatlichen entlastet, um der Weltbildner zu werden, in dessen Kunstwerk die Schöpfung mit „Glanz und Hoheit angetan, neu, wie am ersten Tag" entgegentritt. Lugos Bildschaffen war schließlich aus allen Zufälligkeiten des Gestaltens herausgehoben. Hier gab es weder Lükken, noch Sprünge, noch Überraschungen. Wie eine Pflanze organisch wächst, sich entfaltet und dem hellen Licht sich entgegenhebt, so entwachsen auch seine Bilder nach den ihnen innewohnenden Gesetzen des Schauens und Gestaltens klar und gesetzmäßig seinen Gesichten. Sie haben einen bei größter Einfachheit bis zum religiös Ernsten gesteigerten künstlerischen Untergrund. Darin liegt ihre kulturelle Bedeutung.

Jos. Aug. Beringer



EMIL LUGO ZEICHNUNG



WILHELM VON KOBELL AUS DER RADIERFOLGE „ALT-MÜNCHEN“

ALT-MÜNCHEN

SIEBEN RADIERUNGEN VON WILHELM VON KOBELL*)

Im Schlachtensaal der Residenz zu München hängen sechs große Schlachtenbilder, die einst Wilhelm von Kobell zum gefeierten Historienmaler gemacht haben. Die kulissenhaft flächige Raumdarstellung gibt diesen Bildern etwas Konstruiertes, Didaktisches. Es liegt etwas Dekoratives in ihnen, das keine rechte Naturfreudigkeit aufkommen läßt. Eine bleiche Farbengebung und eine das große Format der Bilder nicht bewältigende zaghafte Technik verursachen ein Gefühl der Leere.

Die kleinen Bildchen dagegen, die der Künstler als naturfreudiger Realist und liebevoller Betrachter seiner Umgebung als Studien neben seinen großen Werken schuf, sind es vielmehr, die uns die Kunst Kobells als die eines urwüchsigen Künstlers erscheinen lassen.

Ja, gerade in ihnen erkennen wir seine Bedeutung, da er als ein Wegbahner derer anzusprechen ist, die nach Überwindung romantischer Kleinlichkeit und Gebundenheit die deutsche Landschaft in ihrer anspruchslosen Selbstverständlichkeit und daher besonders stark wirkenden Unmittelbarkeit schufen und zum stärksten Faktor ihrer Wesentlichkeit ausbildeten.

Ein längerer Studienaufenthalt in Italien und die Unterweisungen des Malers Müller blieben ohne besondere Wirkung auf ihn. In den bayerischen Bergen, die er von München aus häufig besuchte, und in denen er eifrige Studien trieb, fand er die seinem Wesen und Können gemäße Ausdrucksform. Begeistert von den dort empfangenen Eindrücken, die er hauptsächlich in kleinen Aquarellblättchen niederlegte, griff er auch zur Radiernadel. Man achtete diese Arbeiten zu seiner Zeit wenig. Heute aber nehmen wir sie freudig entgegen und betrachten mit besonderem Wohlgefallen seine Alt-Münchener Ansichten, die, vor genau hundert Jahren entstanden, durch einen besonderen Zufall wieder entdeckt, in sorgfältigen Neudrucken ihre Auferstehung erleben.

*) Wilhelm von Kobell, Sieben Radierungen „Alt-München“. Von den Originalplatten aus dem Jahre 1818 gedruckt. Mit einleitendem Text von Hermann Uhde-Bernays. Nr. 1—50 auf kais. Handjapan M. 150.–, Nr. 51—300 auf holländ. Bütten M. 50.–. München, F. Bruckmann A.-G.



WILHELM VON KOBELL — AUS DER RADIERFOLGE „ALT-MÜNCHEN“

In den mannigfaltigen Aquarellen, die Kobell geschaffen, läßt sich die Entwicklungslinie vom späten Barock bis zu einer von aller Überlieferung freien Darstellung verfolgen. Seine Radierungen weisen — wenn überhaupt hiervon bei Kobell die Rede sein kann — einen romantischen Zug auf, den wir heute als einen Vorzug dieser Blätter betrachten. Sie gewinnen an Innigkeit durch die mit besonderer Sorgfalt in die Komposition eingefügte menschliche und tierische Staffage. Das Landschaftsbild an sich ist einfach gesehen und möglichst linear zur Darstellung gebracht.

In der Gesamtdarstellung von München ist die Stadtsilhouette nur als ein zartes Band zum Abschluß einer weiten Ebene mit feinen, gleichmäßigen Strichen gezeichnet. Der Himmel wird in allen Blättern mit wenigen Schraffierungen angedeutet. Die weite Fläche des Vordergrundes dagegen belebt ein vielfiguriges Erntebild. Der in den Hintergrund sich schlängelnde Weg auf der Ansicht des in eine Mulde gebetteten Dorfes „Schwabingen" läßt die Absicht eines tiefgestaffelten Bildes wohl erkennen, aber erst in den beiden Blättchen Giesing und Bogenhausen zur Geltung gelangen. Besonders in dem ersten ist mit fast den gleichen Mitteln, bei schärferer Akzentuierung der Kontraste, eine von Licht und Luft umflossene, weitgedehnte Landschaftsdarstellung erreicht.

Mit diesem Radierungszyklus wird das künstlerische Gesamtbild des Meisters auf das glücklichste erweitert und ergänzt. Hier tritt er so recht als der Künder der deutschen Landschaft, als den wir ihn heute am meisten schätzen, hervor. Hier zeigt er seine ganze Vollendung, sein tiefes Verständnis für das der deutschen Kunst Erforderliche, sein selbstsicheres Auftreten und Betreten neuer Bahnen, sowie das rückhaltlose Ablehnen überkommener, nun aber überwundener Anschauungen.

In den großen Landschaftsgemälden merkt man das redliche Bemühen, ganz naiv das zu geben, was das Auge sieht; er ist aber dem Stoffe noch nicht gewachsen. Hier, in diesen köstlichen kleinen Radierungen, sind alle Hemmnisse überwunden und alle eklektischen Einflüsse abgestreift. Dies ist der große Gewinn, den wir durch diese Blättchen empfangen, daß wir durch sie den reifen, freien Künstler kennenlernen.

Kobell war aus der Rheinpfalz gekommen und dort unter dem Einfluß seines noch ganz in dem herrschenden Klassizismus schaffenden Vaters erzogen worden. An der Wende des Jahrhunderts, da sich allmählich die einzelne Persönlichkeit von den Fesseln überkommener Kunstanschauungen befreit, findet Wilhelm von Kobell als einer der ersten den Weg, den nach ihm in München eine ganze Reihe bedeutender Künstler — wie der allbeliebte Wagenbauer, Georg Dillis, Neureuther, Peter Heß und Lorenz Quaglio — gegangen sind und das unter Ludwig I. erblühende Kunstleben der bayerischen Hauptstadt begründeten.

Karl Schwarz



WILHELM VON KOBELL ▪ AUS DER RADIERFOLGE „ALT-MÜNCHEN"



FERDINAND VON RAYSKI REITER BEI STURM

DIE AUSSTELLUNG „DEUTSCHE MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS“ IM KUNSTSALON ARNOLD IN DRESDEN

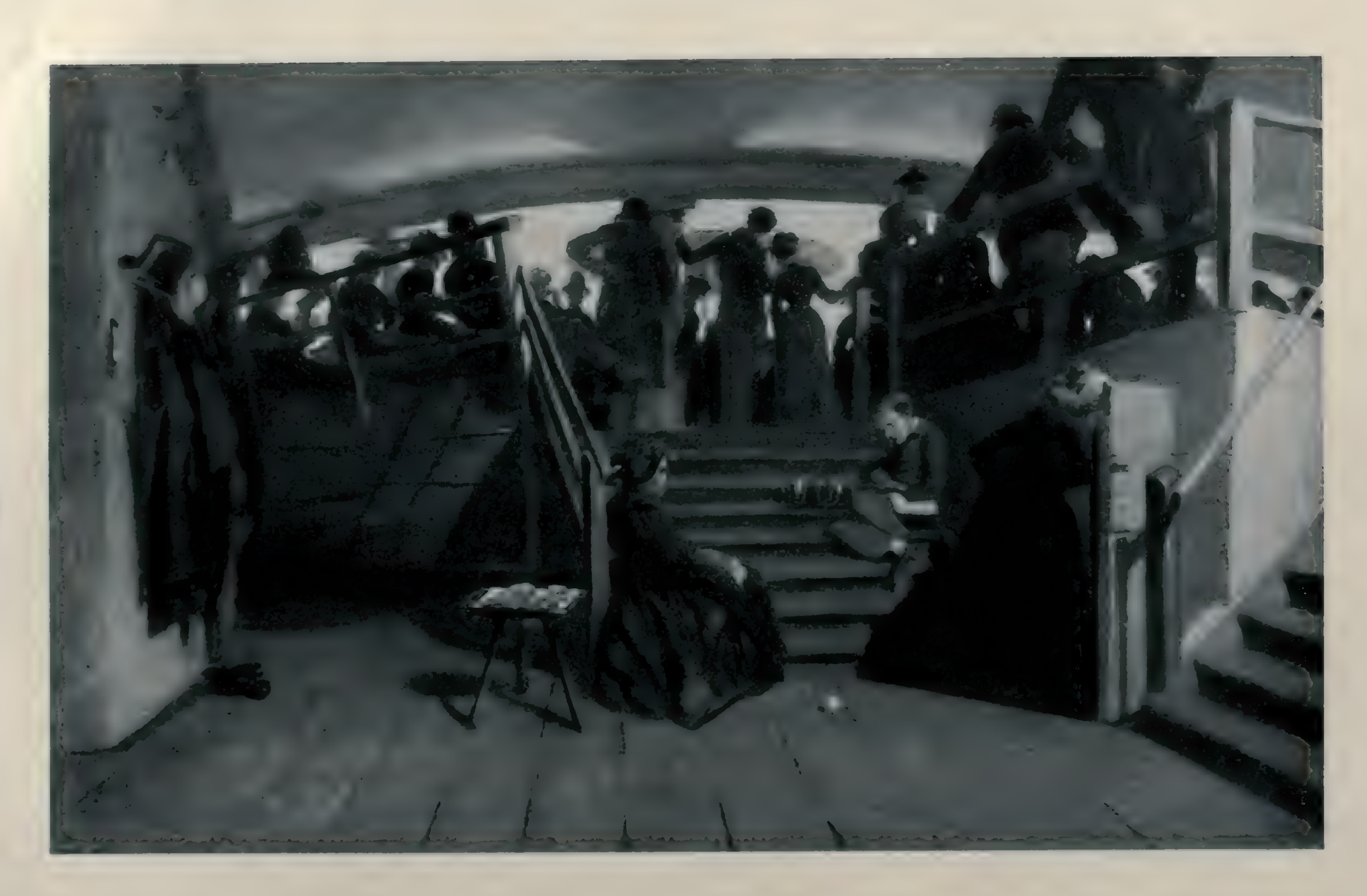
Die Kunsthandlung Ernst Arnold in Dresden feiert in diesem Jahre ihr hundertjähriges Bestehen. Aus den ersten Jahren ihres Bestehens wohlbekannt durch die eigene Lebensbeschreibung Ludwig Richters, hat sie sich im Laufe von hundert Jahren in ganz Deutschland und darüber hinaus in den Kreisen der Sammler und Kunstfreunde hohes Ansehen zu erringen gewußt, und jetzt feiert sie ihr Jubiläum durch eine künstlerische Tat, an der das ganze künstlerische Deutschland lebhaften Anteil nimmt. Der Gedanke der Ausstellung, kurz zusammengefaßt in das Wort Werden und Vergehen des Impressionismus, lag für den gegenwärtigen Inhaber der Galerie Arnold Herrn Ludwig Gutbier nahe, weil er, zunächst als jugendlicher Teilhaber, dann als alleiniger Träger der Firma diese Kunstrichtung im Verein mit der Münchener Secession in Dresden eingeführt und ihr mit begeisterter Beharrlichkeit unter großen Opfern und Gefahren mit zum Siege verholfen hat. Für die Ausstellung wurde der Begriff Impressionismus als Wirklichkeitsmalerei mit besonderer Betonung und Ausbildung des Farbig-Malerischen gefaßt. Unter dieser Fahne gingen die Herren Dr. Hans Wolff und Ludwig Gutbier an die mühevolle Vorbereitung der Jubiläumsausstellung, und nun steht sie vor uns als eine kleine, in ihren Zielen verengte Jahrhundert-Ausstellung. In reizvoller Weise ergänzt sie ihre große Vorgängerin Berlin 1906: von den 281 Gemälden, die sie umfaßt, waren 1906 in Berlin nur

25 zu sehen, ungefähr 36 stammen aus den öffentlichen Museen zu Hamburg, Bremen, Elberfeld, Breslau, Frankfurt a. M., Dresden, München, Düsseldorf, Mannheim, Erfurt, Kottbus und Wien, fast alle anderen aus deutschem Privatbesitz und unter diesen Gemälden findet man mancherlei Überraschungen, die der Ausstellung ihren kunstgeschichtlichen Wert verleihen neben dem hohen künstlerischen, den ihr die durchgehends hohe Qualität der mit zielbewußter Kennerschaft ausgewählten Werke gibt.

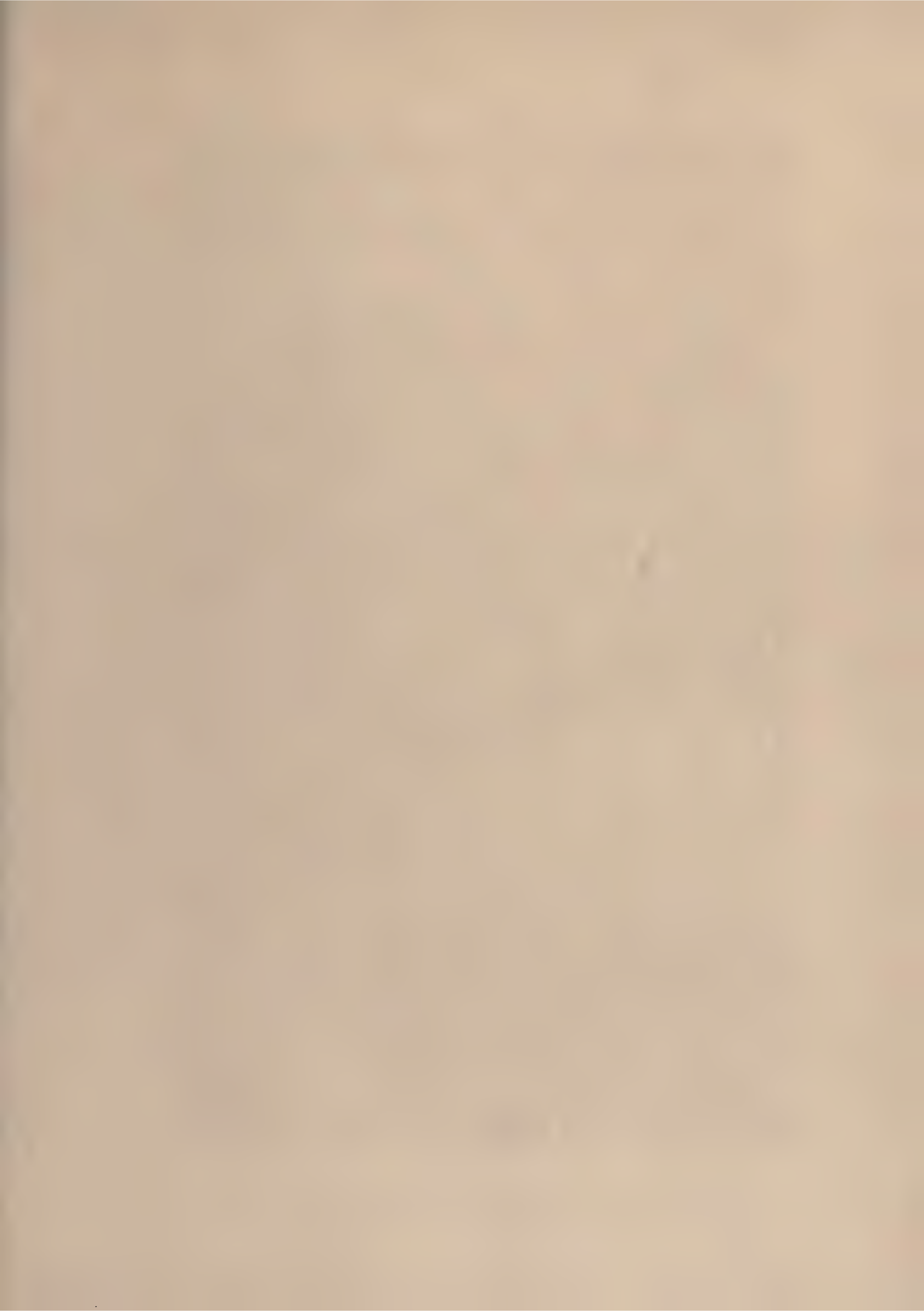
Vor allem in dem großen Ehrensaale reiht sich eine Perle an die andere. Den Ehrenplatz nimmt hier Hans von Marées mit einer phantastischen abendlichen Waldszene von 1870 ein, in der Malerei und Form in lebendiger Weise zu ruhiger dekorativer Wirkung zusammenwirken (Abb. Märzheft 1909, S. 257). Daneben hängt eine feine mattfarbige „Versuchung des heiligen Antonius“ von Anselm Feuerbach, die in eigenartigem Anklang an El Greco wie an Tintoretto erinnert. Auf der anderen Seite Adolf Menzels Bild „Am Kreuzberg in Berlin“ (1847) aus dem Märkischen Provinzialmuseum zu Berlin, das in der erregten Kraft seiner malerischen Haltung und in der Breite des Gesamtaufbaues so sicheres reifes Können bekundet. Da ist weiter das Küchenbild Max Liebermanns (Abb. S. 104) von 1883, das den Künstler als Meister so völlig anders als heute zeigt, Hans Thomas überaus köstliche, in blaue Anmut getauchte Rheinlandschaft bei Obersäckingen (1876) und sein bekanntes Bildnis Adolf Bayersdorfers. Der 1906 so überraschend wiedererstandene Dresdener Ferdinand von Rayski ist mit dem lebensgroßen Durchschnittsbild des Herrn von Gröditzberg in ganzer Gestalt, weit besser aber mit einem prachtvoll lebendigen Brustbild des Freiherrn Friedrich von Redwitz, mit einer Reiterschlacht und mit einem romantisch unheimlichen Reiter im Sturm (Abb. S. 98) vertreten. Ein Meisterwerk impressionistischer Hellmalerei und beseelter Beobachtung ist Fritz von Uhdes Gemälde der beiden arbeitenden Schulkinder aus dem Schlesischen Museum zu Breslau. Aus Frankfurt a. M. stammen zwei vorzüglich



FRANZ KRÜGER — IM STALL



HANS SPECKTER AUF DER GALERIE IM STADTTHEATER





LOUIS KOLITZ — TANZPLATZ IM WALDE



ADOLF VON MENZEL

DER KÜNSTLER MIT SEINEN GESCHWISTERN IM ATELIER



GOTTHARD KUEHL — STUDIE ZUM „LEIHHAUS“

bezeichnende Gemälde von 1860 und 1861: Adolf Schreyers Eingang zum alten Zoologischen Garten mit dem davor haltenden eleganten Kutschgeschirr, sowie Otto Scholderers fast lebensgroßer Violinspieler, der zum Fenster hinausträumt, ein echt deutsch empfundenes Bild, das den Beschauer immer von neuem gefangen nimmt. Noch um fünf Jahre weiter zurück liegt Wilhelm von Lindenschmits kraftvoll skizzenhaft gemalter Empfang aus der Münchener Pinakothek (Abb. Juliheft 1918, S. 339). Von dem wenig bekannten Münchener Sondergänger W. Grögler sehen wir das überraschend feine graugetönte gemütliche Daseinsbild „Im Wirtsgarten“ (Pinakothek; Abb. Oktoberheft 1916, S. 11). Als weitere Münchener gesellen sich hinzu Anton Laupheimer mit dem Wirtshausbilde von 1872, Ernst Zimmermann mit einem charaktervollen männlichen Bildnis, Wilhelm Leibl mit dem Bildnis seiner Nichte Lina von 1871, das noch die frischen Spuren seines Pariser Aufenthalts unverkennbar aufweist, mit dem so sicher aus der Farbe heraus modellierten gemütvollen Bildnis der Frau des Bürgermeisters von Kutterling (1895) und dem trotzig hingesetzten Bildnis eines schwarzbärtigen Herrn von 1871. Dazu kommen die beiden Genossen Leibls: Theodor Alt, von dem ein in reizvoll farbigem Helldunkel gehaltener Bauerntanz zur Stelle ist, und Johann Sperl mit einer reizvoll frischgrünen „Landschaft mit ruhendem Mädchen“ (Abb. S. 107). Trübner gesellt sich in diesen Leibl-Kreis mit der „Brüsselerin mit blauer Krawatte“ von 1874 und mit einem bisher unbekannten vorzüglichen liegenden weiblichen Akt. Da ist weiter von dem Weimarer Theodor Hagen eine „Allee im Sonnenschein“, von dem Düsseldorfer Oswald Achenbach eine vor seiner eleganteren Zeit liegende temperamentvolle Campagnalandschaft von 1858 (Städtische Galerie zu Düsseldorf) und von dem Münchener Ludwig von Hagn ein malerisch bewegtes „Duell im Walde“. Böcklin, der ebenso wie Klinger und Feuerbach in die hier vorgeführte Entwicklungsreihe nur ausnahmsweise gehört, ist mit dem Dresdner Bilde „Pan und Syrinx“ vertreten.

Glänzend ist nach mancherlei Versuchen die Aufgabe gelöst, alle diese Gemälde, deren Mehrzahl erster Qualität ist, so zu hängen, daß sie



H. L. VON GLEICHEN-RUSSWURM DIE BLEICHE



REINH. SEB. ZIMMERMANN BAUERNSTUBE IM SCHWARZWALD



MAX LIEBERMANN KÜCHENINTERIEUR



HANS THOMA — BAUERNSTUBE MIT HOLZSCHNITZER



TONI VON STADLER NACH DEM REGEN

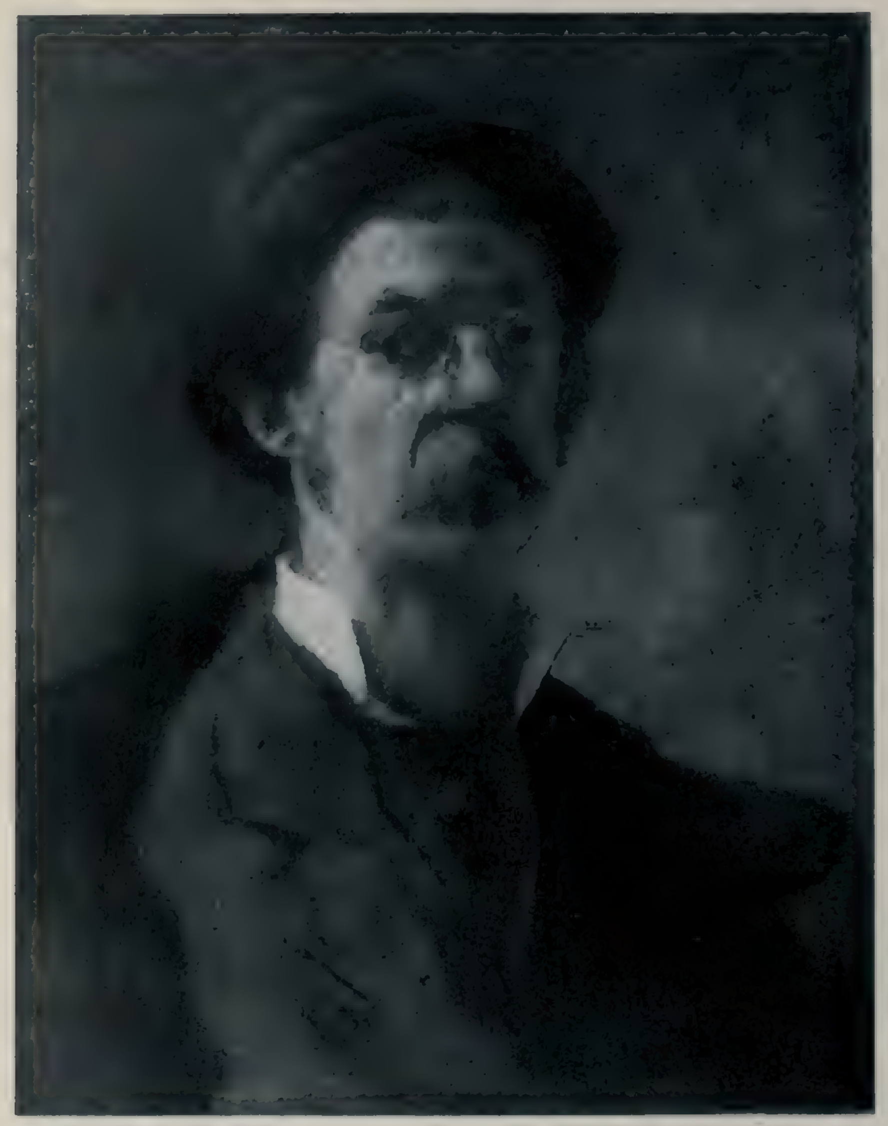
einander in ihrer Wirkung nirgends schädigen, vielmehr steigern und ein vornehm geschmackvolles Gesamtbild ergeben.

Die weiteren Säle sind nach Schulen abgeteilt. Im ersten begrüßen wir die alten Dresdner: ihre Wand beherrscht das prachtvolle Gemälde von Caspar David Friedrich „Aufsteigende Nebel im Riesengebirge" aus der Neuen Pinakothek (Abb. Oktoberheft 1916, S. 9), das eine für damals ganz allein stehende Größe und Wucht der mit tiefer Seele in ihren Stimmungsträgern aufgefaßten Natur bekundet: das Bild gehört zu den großen Überraschungen der Ausstellung. Um Dahl gruppieren sich Caspar David Friedrich, der malende Kgl. Leibarzt Karl Gustav Carus und der wenig bekannte Chr. Friedrich Gille (1805—1899) mit kleinen stimmungsvollen Landschaften, die ihre Eigenart ausmachen. Eine besondere weitere Ausstellung dieser Dresdner Richtung ist in Aussicht genommen. Die Hamburger Schule der Oldach, Hans und Erwin Speckter, Wasmann, Eybe, Christian Morgenstern und Gensler ist fast nur mit Werken aus der Hamburger Kunsthalle vertreten, ein Beweis, wie gründlich Lichtwark seine Aufgabe, diesen Meistern zu der gebührenden öffentlichen Würdigung zu verhelfen, gelöst hat. Besonders fesseln unsere Blicke die schlichten, fein durchgeführten Familienbildnisse und das stofflich reiche, in seinen Lichtgegensätzen malerisch so energische Bild „Auf der Galerie im Stadttheater" von Hans Speckter (Abb.S. 100). Eine ganze Wand ist hier Adolf Menzel eingeräumt: ein ausgezeichnetes Pastellbildnis des Fräulein Clara Baumeister und das Familienbildnis des Künstlers mit seinen Geschwistern im Atelier (um 1898; Abb. S. 101) fallen neben der Kleinen Ballpause von 1870 und dem bekannten ausgezeichneten Bremer Bilde „Garten des Justizministeriums" besonders in die Augen. Die vierte Wand beherrscht des Breslauers Adolf Dreßler so munter schilderndes Gemälde „Österreichische Gefangene kommen 1866 mit der Eisenbahn am Freiburger Bahnhof in Breslau an", ein Glanzstück des Schlesischen Museums. Neben ihm sind die Düsseldorfer nicht allzu glänzend vertreten: eine Ausnahme macht Oswald Achenbach mit dem köstlich malerischen Bilde „Springbrunnen auf dem Petersplatze in Rom" (Abb. Januarheft 1917, S. 159); von Eduard Bendemann sehen wir ein Hauptstück: das natürlich-vornehm aufgefaßte Bildnis seiner Gattin, der Tochter Gottfried Schadows.

Im Frankfurter Saale sehen wir die durch die Pariser Schulung und den rheinisch-frohen Ortsgeist bestimmte Kunst der F. V. Hausmann, Anton



JOHANN SPERL MÄDCHEN IN LANDSCHAFT



HUGO VON HABERMANN SELBSTBILDNIS (1878)

wieder der große Münchener Saal. Eine Menge kleiner Kabinettbilder, meist aus Münchener Privatbesitz, sind hier vereinigt, die gar manche freudige Überraschung bieten, weil hier weniger die altbekannte, jährlich wiederkehrende Routine, als die Intimität und das freischaffende Temperament, besonders der Jugendzeit, zur Geltung kommt. Da ist z. B. eine weibliche Halbfigur von Lenbach, 1861, in glänzendem Können gemalt (Abb. S. 103), und sein „Sonnentag", ein Gegenstück zu dem bekannten „Hirtenknaben", da sind acht auserwählte köstliche Bilder von Spitzweg (Abb. S. 112), vier feine Stimmungslandschaften von Adolf Lier, weiter von Heinrich von Zügel eine „Schafschur" von 1871, die den Künstler als glänzenden Koloristen von feinstem Geschmack zeigt (Abb. S. 111). Der alte Reinhard Sebastian Zimmermann kommt hier in überraschender Weise zu Ehren mit seinen köstlichen Innenbildern voll malerischer Klarheit (Abb. S. 103), vor allem mit der „Bauernstube im Schwarzwald" von 1857 und dem „Stiegenhaus im Goldenen Adler" um 1858, und sein Sohn Ernst Zimmermann glänzt mit prachtvollen Bildnissen, die ebensosehr durch ihre energische Wesensdeutung wie durch ihre malerische Kraft hervorragen (Abb. Märzheft 1917). Weiter sehen wir Theodor Alt (mit einem glänzenden „Stilleben mit Blumentöpfen" von 1870), Defregger, Diez, Alois Erdtelt („Im Wirtshaus"), Grützner, Habermann (Abb. S. 108), Albert von Keller, Bürkel, Kühl (Studie zum „Leihhaus", Abb. S. 102), Löfftz („Inneres einer Bauerndiele"), Mathes, Rottmann, Fritz Schider („Die Familie Leibl", Abb. Januarheft 1916, S. 145), Schleich, Vautier,

Burger, K. P. Burnitz, Otto Scholderer, Viktor Müller, Philipp Rumpf und Adolf Schreyer aus den 1860er Jahren. Besonders überraschend ist hier Hans Thomas kleine „Bauernstube mit Holzschnitzer" von 1860 in ihrer sonnig glänzenden Klarheit (Abb. S. 105). Viktor Müllers wildphantastische „Kriegsszene", seine eigenartige „Blumenstudie" und die durch leuchtendes Gelb bestimmte „Balkonszene" zeigen den phantasievollen Künstler in reicher, ihrer Wirkung sicherer Wandlungsfähigkeit. Daneben fesselt uns Hausmanns ruhig abgeschlossenes, warmtoniges Landschaftsbild „Dorfhäuser vor Bäumen", und die Stilleben von Scholderer. Wilhelm Steinhausen ist hier ebenfalls durch einige Bilder vertreten.

Ein Glanzstück der gesamten Schau ist dann

Voltz, Willroider, meist mit je einem Bild vertreten, die in ihrer Gesamtheit die Münchener malerische Kunst in vornehmer Gediegenheit bei kleinen Formaten offenbaren, als Ganzes eine glanzvolle Kundgebung der feinen Farbenkultur, die Münchens Malerei im vorigen Jahrhundert immer ausgezeichnet hat.

Ein kleinerer Nebenraum ist Weimar nebst Toni Stadler (Abb. S. 106) eingeräumt. Die feine, rein malerische Kunst des 1906 wiederentdeckten Karl Buchholz, der im Leben so wenig Anerkennung gefunden hat, kommt hier mit fünf kleinen Landschaften, besonders einem frischen „Herbstwald" von 1876 zur Geltung. Ihm schließen sich Theodor Hagen und Max Thedy an. Der folgende Saal mit der prächtigen, alten Stuckdecke aus der Barockzeit zeigt in ausgewählten Bildnissen, Landschaften und Freilichtakten die Kunst Wilhelm Trübners von 1871 bis 1913, daneben seinen Freund Karl Schuch mit einigen seiner wohlabgestimmten Stilleben und dem „Ersten Versuch" (1873).



FRANZ VON LENBACH WEIBLICHE HALBFIGUR

Hieran schließt sich abschließend der große Saal, in dem die Berliner Wirklichkeitsmalerei in größeren Formaten herrscht: wie soeben Trübners überblicken wir hier Max Liebermanns Kunst in einem Dutzend Bildern von der „Kleinkinderstube", Studie 1875, über die kühlklare „Bleiche" von 1889, die „Judengasse" 1905, das „Kohlfeld" und das Selbstbildnis 1913 bis zum Bildnis des Komponisten Richard Strauß und „Des Künstlers Haus in Wannsee" 1917. „Der Biergarten in Brannenburg" (1893) und der „Gemüsemarkt in Delft" (1907) bilden mit Leistikows prachtvollem „Trüben Tag in Grünheide" in seiner ruhigen stillen Größe einen tiefen Dreiklang an der Querwand. Hierzu gesellt sich die robuste Kunst Lovis Corinths: „Urteil des Paris", „Bei der Toilette", „Zimmer mit Dame in Rosa" usw.; dann von Max Slevogt u. a. zwei derbe Selbstbildnisse, dazu aber eine wundervolle „Obsternte in der Pfalz" 1917, die in ihrer goldigen Heiterkeit, in ihrem Reichtum an Farbabtönungen, in ihrem glänzenden Licht ein wahrhaft beglückend schönes Farbenkonzert bildet. Etwas so farbig Herrliches von Naturwiedergabe hat man von Slevogt kaum je gesehen. Fritz von Uhdes „Näherin am Fenster" von 1891 (Abb. S. 110) nimmt sich inmitten dieses Berliner Saales ebenfalls als ein ausgesuchtes Stück feiner Farbenkultur in kräftiger



FRITZ VON UHDE — NAHERIN AM FENSTER



HEINRICH VON ZÜGEL DIE SCHAFSCHUR

Wirklichkeitsmalerei aus. Im Durchgange zur Treppe endlich wird das Gesamtbild der Berliner Malerei noch ergänzt durch Eduard Gärtners „Klosterstraße in Berlin" und durch ein paar gute Beispiele der Pferdemalerei von Franz Krüger und von Liebermanns Lehrer Karl Steffeck. Von Schlabitz sehen wir einen vorzüglich gemalten „Innenraum mit Wendeltreppe", von Knaus eine „Rauferei", die sich von seiner gewöhnlichen Verstandesmalerei durch Temperament und Farbenfrische auszeichnet. Zwei bekannte Bilder von Leopold von Kalckreuth — „Onkel Theodor" und „Zimmer mit lesendem Mädchen" — ein elegant gemalter liegender weiblicher Akt des Dresdners Julius Scholtz, einige anziehende Malereien des einstigen Kasseler Akademiedirektors Louis Kolitz, darunter die malerisch und stofflich gleich reiche Szene „Tanzplatz im Walde" (Abb. geg. S. 100) und eine freundliche „Landschaft mit Schafen" (1872) des Düsseldorfers Gregor von Bochmann bilden den Schluß der gediegenen Kunstschau, die in der deutschen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ihren Nachhall finden wird. Paul Schumann



KARL SPITZWEG — AM LANDUNGSSTEG IN SEESHAUPT (SKIZZE)





ARNOLD BÖCKLIN — HEIMKEHR

Mit Erlaubnis der Photographischen Union, München



OLAF GULBRANSSON — BERNT GRÖNVOLD

OLAF GULBRANSSONS BILDNISSE

Über Gulbransson als Karikaturenzeichner ist schon viel gesagt und geschrieben worden, viel Richtiges und viel Falsches. Jedenfalls unterliegt es keinem Zweifel, daß wir in ihm die weitaus stärkste Kraft anzuerkennen haben, die Deutschland auf dem Gebiete der politischen Karikatur besitzt. Damit soll keineswegs der Versuch gemacht werden, den Künstler seinem rechtmäßigen Vaterlande Norwegen wegzueskamotieren, weil er seit sechzehn Jahren dauernd in München lebt. Er hat sich aber dermaßen seiner neuen Umgebung angepaßt, daß er auch in seiner Kunst viel Münchnerisches-Allzumünchnerisches angenommen hat.

Immer war es die Linie, die seinen Stil beherrschte, die ihn im Kontur eines Kopfes, einer Gestalt, eines Tieres, einer Landschaft gleicherweise anzog, und das bis zum äußersten entwickelte Feingefühl für den Schwung und die Schönheit der Linie verbindet sich in all seinen Zeichnungen mit der ihm eigenen kraftvollen Ruhe und Sicherheit der Hand um Werte zu schaffen, die bleibend sind, weil sie einer tiefen persönlichen Empfindung entspringen und weil sie, wie jedes echte Kunstwerk, unter Schmerzen geboren wurden.

Er sagte mir einmal—und es liegt viel Selbsterkenntnis in diesem Stoßseufzer: — „Was soll ich nur anfangen, wenn mir bei zunehmendem Alter die Hand zu zittern beginnt?!“ — Freilich, dann wär's um den Hauptreiz seiner Besonderheit geschehen. Aber wir wollen von diesem durch allerlei Sport und Leibesübung zu seltenem Ebenmaß entwickelten Körper hoffen, daß er bis ins höchste Alter dem Willen und Wollen seines Trägers gehorsam bleibe.

Schon frühzeitig hat ihn das Bildnis gereizt, aber immer das karikierte. Mit 16 Jahren bereits, als er mit seinem Jugendfreunde, dem Dichter Johan, die heimischen Wälder durchstreifte, zeichnete er für das Witzblatt „Tyrehans“ in Christiania. Damals entdeckte ihn Gunnar Heiberg und veröffentlichte im „Verdensgang“ einen vielbeachteten Artikel über ihn. 1900 taucht er im „Transvikspostens Redaktör“ auf, dessen Karikaturen Albert Langen auf den jungen Künstler aufmerksam machten. Im selben Jahre ging er nach Paris, um dort bei



OLAF GULBRANSSON — OLAF ANDREAS GULBRANSSON



OLAF GULBRANSSON GRETE GULBRANSSON



OLAF GULBRANSSON BARON RADOWITZ



OLAF GULBRANSSON — EXZELLENZ MUMM VON SCHWARZENSTEIN

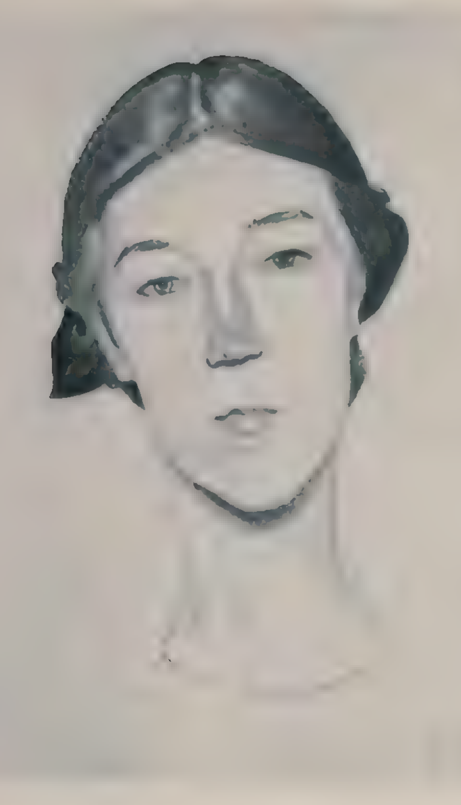
Colla Rossi nach dem Modell zu zeichnen, und ehe ihn 1902 der Simplizissimus in seinen Bannkreis zog, erschien im Verlag von Olaf Norli ein Heft mit 24 Karikaturen heimischer Berühmtheiten, die in sehr verschiedenartiger Feder- oder Pinselführung sich immer aufs glücklichste dem jeweiligen Modell anpassen, alle aber schon den vollen „Gulbransson" erkennen lassen. Einige, wie Henrik Ibsen, O. Thommesen, Hans Aanrud sind eigentlich kaum karikiert, während bei anderen, z. B. bei Mons Lie, Hialmar Christensen, Helge Rode, Vilhelm Krag und Thomas Krag die stilisierte Verzerrung wahre Orgien feiert.

Die Porträts, die bald darauf im Simplizissimus erschienen, zeigen großenteils eine Vereinfachung und damit eine Verfeinerung. Ich denke dabei namentlich an Gabriele d'Annunzio mit den leeren Augenhöhlen und den sinnlichen Lippen, an Paul Heyse, den süßen Barden, und Otto Julius Bierbaum, den Kaffeehauslyriker mit dem kleinen Näschen über breitem Doppelkinn und der fetten, den Zigarrenstummel liebkosenden Hand, an Björnstjerne Björnson, den er mit einem Mindestaufwand gekrümmter Federzüge gewissermaßen in eine Formel bannte, an Georg Brandes, den müden Spötter mit dem nachdenklich auf die riesengroße Hand gestützten buschigen Kopf, an Ludwig Thoma, den oberboarisch Aufgestemmten, mit Pfeife, Lodenjoppe und Zwicker, oder an Thomas Theodor Heine, der im karrierten Anzug und in Filzschuhen, einen mißvergnügten Mops zur Seite, in seinem Biedermeierzimmer auf dem Sofa sitzt und mit gutgespielter Harmlosigkeit die bukolische Flöte bläst.

Aber auch die Simplizissimus-Porträts waren nur ein Durchgangsstadium für Gulbransson,



OLAF GULBRANSSON MAX LIEBERMANN



OLAF GULBRANSSON MARGOT KLIMSCH

ein Spielplatz, auf dem er nach Lust und Laune sich und sein Publikum durch groteske Sprünge ergötzen konnte. Er wollte Ernsteres, und gerade die Karikatur in ihrer das Wesentliche durch starke Betonung übertreibenden Eigenart leitete ihn zum gewissenhaftesten und sorgfältigsten Studium des Menschen hin.

Es ist kein Zufall, wenn in dem entzückenden Heim, das sich der Künstler in der Schwabinger Keferstraße, gegenüber dem Englischen Garten, eingerichtet hat, im sogenannten „Käfernest", Holbeins Windsor-Bildnisse vom Hofe Heinrichs VIII. eine große Rolle spielen. Es dem Baseler Meister gleichzutun, ist — so scheint es mir, — sein höchster Ehrgeiz. Wie nahe er ihm in manchen Fällen kommt, bezeugen einzelne der hier wiedergegebenen Bildnisse, vor allem jenes Exzellenz Mumms von Schwarzenstein (Seite 117), wenn es auch natürlich der bloßen Netzätzung nicht möglich ist, die unendliche Zartheit und Delikatesse der Originale befriedigend wiederzugeben. Gulbransson verzichtet hier ganz auf die kräftig umrissene Silhouette, die er in seinen Karikaturen so liebt. Mit äußerster Feinheit gleitet sein Stift, um das Profil zu bannen, mit den kleinen Augen, dem energischen Mund und den charakteristischen, großlappigen Ohren. Dann modelliert er mit ein wenig brauner Farbe die Flächen, betont hier und mildert dort, sich stets auf ein Mindestmaß der Durchführung beschränkend. So kommt es, daß man meint, einer außerordentlich zarten Reliefplastik gegenüberzustehen, einer Plakette großen Stils. Ich halte dies Porträt für sein allerbestes.

Auch in dem Profilbildnis seiner Gattin, der durch ihre schönen, von tiefer Empfindung beseelten Gedichte weitbekannten Grete Gulbransson, läßt er sich von ähnlichen Gesichtspunkten leiten. Hier ist nur der Fleischton angelegt und ganz zart mit Blau modelliert, während das kastanienbraune Haar, von dem nur ein schmaler Streif über der Stirn und im Nacken sichtbar wird, einen kraftvollen Akzent gibt.

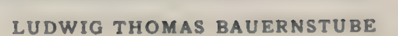
Bei dem schlummernden kleinen Olaf Andreas (Seite 114) ist das aus dem Häubchen hervorschauende friedliche Kindergesicht fast nur hingehaucht. Der Künstler hat sich beinahe gefürchtet, mehr als den inneren Umriß der Haube zu geben, um nur ja nicht den Blick von der zarten Modellierung dieses knospenden Menschengesichtes abzulenken. Von einer Anzahl anderer Porträts hat er wenig mehr als die Maske des Dargestellten ausgeführt und ge-



OLAF GULBRANSSON FRITJOF NANSEN

rade dadurch eine sprühende Lebendigkeit erzielt, ähnlich jener, die uns Latours wundervolle Pastellbildnisse noch heute so blutwarm erscheinen läßt. Dahin gehören die Köpfe des Staatssekretärs Solf mit dem spiegelnden Monokel und der schwarzen Krawatte, die hier wie bei dem oben wiedergegebenen Bildnis von Radowitz als wohltuender Drucker wirkt. Von Max Liebermann kenne ich zwei Variationen, deren größere mich, ehrlich gestanden, nicht ganz befriedigt hat. Hier kommt doch unwillkürlich noch ein wenig der Karikaturist durch, der das Charakteristische gern unter die Lupe nimmt. Das Gesicht ist stark in die Länge gezogen, die Nase zu spitz und nach der Seite gebogen. Nur die Hände sind prachtvoll erfaßt. Vielleicht ist auch die spröde Öltechnik hinderlich gewesen. Viel besser scheint mir das auf Seite 118 abgebildete kleinere mit dem etwas bekümmerten Ausdruck und den stark betonten Tränensäcken. Es ist jedenfalls sehr ähnlich und eine der besten Lösungen des Problems, das dieser einzigartige Kopf jedem Künstler bietet.

Die Maskenform hat Gulbransson noch für eine ganze Reihe von Bildnissen bevorzugt. Als die gelungensten davon seien die seiner Freunde Richard v. Below, ebenfalls in Öl angelegt, und Gabriel, in Deckfarben, sowie jenes des Bildhauers Klimsch hervorgehoben. Von äußerster Lebendigkeit ist auch Paul Huldschinsky in vol-



OLAF GULBRANSSON — LUDWIG THOMAS BAUERNSTUBE

ler Sonne mit zugekniffenem rechten Auge bei entsprechend scharfen Schlagschatten. Die Ohren sind ein kleines Meisterstück für sich.

Überhaupt hat der Natur- und Kraftmensch Olaf Gulbransson von jeher eine Vorliebe für jene Species hominis sapientis gehabt, die sich durch glattrasierte ovale Gesichter, sorgfältige Handpflege, soignierte Kleidung und müde, lässige Bewegungen auszeichnet, als Standesabzeichen gewöhnlich das Monokel, neuerdings auch wohl die große Hornbrille bevorzugt und sich im weiteren Bezirk der Berliner Wilhelmstraße findet. Zu den schönsten Ergebnissen einer solchen naturwissenschaftlichen Exkursion auf dem oben näher gekennzeichneten Jagdgebiet gehört auch die dekadente Erscheinung eines im roten Rock auf einen Lehnstuhl hingegossenen jungen Herrn.

Gulbransson verbeißt sich förmlich in solche Typen, die ihn aus irgendeinem Grunde interessieren, und seine Kunst hat dann mitunter etwas von wissenschaftlicher Forscherarbeit. Mit der Akribie eines Gelehrten, der eine wichtige Handschrift kopiert, folgt sein Stift Zug um Zug dem Modell, und man könnte von ihm sagen, er zeichne nicht seine Porträts, sondern er schreibe sie nieder. Ein gutes Beispiel für das, was ich sagen will, aber vielleicht schlecht ausgedrückt habe, bietet das auf Seite 119 abgebildete Köpfchen der Tochter des Bildhauers Klimsch. In diesem schmalen, interessiert dreinblickenden Mädchenantlitz, das noch ganz im Werden begriffen scheint, ist in der Tat nichts fortgelassen, aber auch nichts beschönigt oder hinzugesetzt. Unbeirrbar und mit einer stupenden Sicherheit ist der Stift den Konturen nachgeeilt, und durch einen ganz harmlos scheinenden bogenförmigen Strich, der den langen Hals nach unten abschließt, hat der Künstler den komischen Eindruck hervorgerufen, als hätten wir's hier mit einem raffiniert naturalistischen Puppenköpfchen zu tun, das vor uns auf der Kommode stünde.

Mit wenigen, aber treffsicheren Bleistiftstrichen ist das Profil Fritjof Nansens skizziert (Seite 120), den Gulbransson auch auf dem Bette sitzend sehr lebendig gezeichnet hat, und hier sei noch der Bauernstube Ludwig Thomas (Seite 121) gedacht, mit all den behaglichen Einzelheiten an Bildern, Rehgehörnen, Ofen und Sofa, in dessen Ecke der alte Jagdgehilfe von Thomas Vater mit der Pfeife im Munde sitzt. Sein Kopf inmitten des mannigfaltigen, nur leicht angedeuteten Hausrates ist wie-

der ein kleines Meisterwerk feinster Individualisierung.

Durch die flächige Modellierung fällt das Porträt von Gustav Meyrink auf, dessen hohe Stirn, breite Nase und gepflegte Hände unser Künstler schon vor etwa fünfzehn Jahren köstlich karikiert hatte. Auch dem Mimenantlitz des Hofschauspielers Wohlmuth ist er in einer nur leicht angelegten Skizze gerecht geworden, ebenso wie dem guten Kopf seines Freundes Björn Björnson. Als einer besonders meisterlichen Leistung sei aber schließlich noch des in Ölfarben ausgeführten, wie eine große Zeichnung anmutenden Porträts Bernt Grönvolds (Seite 113) gedacht. Mit offensichtlicher Freude hat er diesen feinsinnigen Kunstfreund mit dem Genießertyp konterfeit, während er offenbar, behaglich in den Armstuhl zurückgelehnt, eines seiner Lieblingsbilder von Wasmann oder Caspar David Friedrich mit den Augen streichelt.

Wie sehr es Gulbransson aber versteht, Material und Vortragsweise dem jeweiligen Modell anzupassen, mag die diesem Aufsatz als Schlußvignette dienende Porträtstudie des Geigers Bronislaw Hubermann zeigen. Mit welch tiefer Empfindung ist hier in hauchzarten Pinselstrichen die Führung des Geigenbogens zur Anschauung gebracht, obwohl er eigentlich so wenig wie das Instrument selbst angedeutet wurde. Alles in diesem wundervollen und dabei doch so anspruchslos hingesetzten Memento ist Rhythmus, Bewegung, musikalische Empfindung — „Gefühl ist alles!" Hier demaskiert sich der Künstler, der in vielen anderen Fällen seiner Wirkung so sicher und wohlbewußt blieb, in der stillen, innigen Hingabe an das zu bewältigende Problem, jener Hingabe, die für den wahren Kunstfreund ein Werk erst adelt und heiligt, es genießenswert, ja anbetungswürdig zu machen imstande ist. Ein solches Publikum möchten diese armen Worte dem Künstler gewinnen, denn nicht die Lacher oder die Beifallsklatscher sind es, die einen immer strebend sich Bemühenden emporführen, sondern jene ernster Gearteten, die da verstehen und lieben können.

Max Lehrs



OLAF GULBRANSSON — BRONISLAW HUBERMANN

Dresden, Kupferstichkabinett



JOSEF MÜLLNER

STUDIE ZUR KINDERFIGUR AM LUEGER-DENKMAL

JOSEF MÜLLNER

Als ich in einem Aufsatz über Gustav Klimt eine gewisse wienerische Süßlichkeit als eine zuzeiten für seine Kunst nicht ganz ungefährliche Klippe bezeichnet hatte, sagte mir der große uns vor kurzem allzu früh entrissene Künstler: „Vielleicht wird gerade das, was man jetzt an meinen Sachen als weichlich, ja weibisch tadelt, einer anderen Zeit besonders gefallen."

Dieser Worte muß ich gedenken, da ich mich anschicke, über Josef Müllners Kunst zu schreiben. Zweifellos tut der Geltung dieses feinen Künstlers der herrschende Kunstgeschmack Abbruch. Zu einer Zeit, da Einsteins „Negerplastik" ein Lieblingsbuch der jüngeren und jüngsten Künstler ist, da nicht nur das Primitive, sondern vielmehr das Allerprimitivste, die Kunst der Wilden und der Kinder, alles, was unbeholfen, hart und eckig, tastend oder übertrieben ausdrucksvoll ist, als nacheifernswertes Vorbild angesehen wird, können Bildwerke, zu deren Wesenheit spielende Meisterung der technischen Schwierigkeiten und ausgesprochene Anmut und Gefälligkeit gehören, nur kaum einer vorurteilslosen Würdigung sicher sein. Um so



JOSEF MULLNER REITERSTANDBILD



JOSEF MÜLLNER SPIEL

nachdrücklicher müssen heute die Verdienste eines solchen künstlerischen Schaffens von einer unbefangenen Kunstbeurteilung hervorgehoben werden.

Die Wiener Luft ist weich. Was der Wiener liebhaben soll, das muß ihm entgegenkommen, muß sich bei ihm einschmeicheln. Den Weg zu starrer Eigenwilligkeit zu suchen, schroffe Unnahbarkeit zu besiegen, das lockt ihn nicht. Darum läßt ihn noch immer Hebbel kühl, darum bleiben ihm Ibsen und Strindberg fremd, darum war, als ein edler Kunstfreund, lehrhafte Zwecke verfolgend, Wien Max Klinger gewissermaßen aufnötigen wollte, ein unleugbarer Mißerfolg sein Lohn. Man darf auch nie vergessen, daß die Lieblingskunst der Wiener bis auf den heutigen Tag die Musik ist. Von den bildenden Künsten aber steht ihnen gewiß die Skulptur am fernsten. Was sie aber von ihren öffentlichen Standbildern ins Herz geschlossen haben: Donners „Brunnen auf dem Neuen Markt“, Canovas „Christinendenkmal in der Augustinerkirche“, Zauners „Kaiser Josef“, Gassers „Donauweibchen im Stadtpark“, Kundmann-Weyrs „Grillparzerdenkmal“, Tilgners „Mozart“, — all diese Bildwerke haben, so verschieden sie untereinander sind (man halte bloß die etwas äußerliche Beredsamkeit von Weyrs Reliefs neben Zauners vornehme Zurückhaltung), doch eines gemeinsam: eine leichtfaßliche Anmut.

Gerade diese Anmut aber ist ein hervorstechendes Merkmal von Müllners Arbeiten. Heute gehen aber, was übrigens auch schon die zeitgenössische zünftige Ästhetik festgestellt hat, in Sachen der Kunst das Urteil der Massen und das einer kleinen Minderheit, die die wahre Kennerschaft gepachtet zu haben vermeint, keineswegs zusammen, und was Müllner zu einem populären Wiener Künstler zu machen geeignet ist, das schadet ihm unzweifelhaft in den Augen jener kleinen Anzahl von Kunstrichtern, deren Hauptfehler es ist, aus lauter Angst davor, den kommenden Messias der Kunst zu verkennen und für alte Zöpfe angesehen zu werden, allzusehr der neuesten künstlerischen Mode zu huldigen.

* * *

Bereits die ersten drei größeren Arbeiten, die von Müllner öffentlich zu sehen waren, verkörpern meines Erachtens des Künstlers Eigenart aufs anschaulichste. 1907 stellte er in der Secession eine halblebensgroße Bronzegruppe „Spiel“ (heute im Besitz von Odendal in Wien) aus (Abb. S. 125). Er erhielt dafür den Reichelpreis, d. i. der größte in Wien zu vergebende Künstlerpreis, und nachher in St. Petersburg die goldene Medaille. Zwei geschmeidig schlanke Pantherkatzen schmiegen sich, die eine in die Höhe strebend, die andere sich duckend, in schmeichelndem Spiel einem stehenden Mädchen an, das sich unter dem wohlig kitzelnden Eindruck der Liebkosungen lächelnd leicht zusammenkauert. Wundervoll ist diese Gruppe, die dem Betrachter von allen Seiten gleich hohen Genuß gewährt, belebende rhythmische Bewegung, die sich in den verwandten Körpern der prachtvollen Tiere und des schönen Menschenkindes aufs anmutigste ähnlich äußert. Der 1910 geschaffene „Schubertbrunnen“ (Abb. S. 129), eine Marmorskulptur, stellt ein sitzendes Nixlein dar, an das sich zutraulich Forellen drängen; eines der an ein berühmtes Lied des Komponisten erinnernden Fischlein über der linken Achsel des Mädchens dient als Wasserspeier. Mit glücklicher Hand ist auch hier ein glücklicher künstlerischer Gedanke in die Tat umgesetzt. Das dritte Werk, der ein Jahr später entstandene nackte Reiter, ist eine überlebensgroße Bronzeplastik (Abb. S. 124). Auf einem ruhig stehenden Pferd sitzt ein nackter Mann; er ist leicht vorgebeugt, stützt sich mit der rechten Hand hinten auf den Rücken seines Tieres, beschattet mit der linken seine Augen und späht scharf und fest nach vorne. Roß und Reiter sind von gebändigter Kraft geschwellt, alle Linien aber fließen angenehm und natürlich, die Stärke ist durch Anmut gelindert. Der Brunnen mit dem Wasserweibchen ist im Hof des Schubertmuseums der Stadt Wien aufgestellt. Ein minder glückliches Schicksal widerfuhr dem Reiter, der zwar der Staatsgalerie gehört, aber infolge Raummangels nicht ausgestellt ist.

Den drei besprochenen Arbeiten Müllners gemeinsam ist die große Rolle, die bei jeder von ihnen dem Tiere zugewiesen ist. Der Künstler interessierte sich schon als Schüler der Wiener Akademie lebhaft für die Tiere und studierte sie eifrig in der Schönbrunner Menagerie, und noch in seine Lehrjahre reicht der Beginn einer Reihe meist kleinerer Arbeiten in Bronze, Stein, Kunststein, Porzellan, Wachs oder Gips zurück, die ausschließlich Tiere, und zwar Panther und Pumas, Robben, Seelöwen und Seehunde, Hauskatzen und Pferde (einen Pegasus) darstellen. Außer den bereits erwähnten hat der Künstler auch noch andere Gruppen geschaffen, die sich aus Menschen und Tieren zusammensetzen, und zwar immer wieder und mit offenbarer Vorliebe und entschiedenem Erfolg. Davon seien die Gruppen „Orpheus“ (er sitzt auf der Erde, neben ihm liegt ein Löwenpaar; brauner Marmor, 1905, bei Herrn Igler in Lawies) und „Kampf“ (ein Mann ringt mit einem Bären; Bronze, 1907, im Palais Wittgenstein in Wien) besonders hervorgehoben. Hierher gehören auch die



JOSEF MÜLLNER SCHERZO



JOSEF MÜLLNER — MEDAILLE ZUR ERINNERUNG AN DAS 225JÄHRIGE BESTEHEN DER WIENER AKADEMIE DER BILD. KÜNSTE

vorzüglichen mythologischen Mischbildungen des „Minotaurus" (schwarzer Marmor, 1905, gleichfalls im Palais Wittgenstein) und der „Medusa" (Marmor und Bronze, 1910, in der Villa Wittgenstein in Neuwaldegg).

Den vorläufigen Abschluß dieser Folge von Schöpfungen des Künstlers, zu denen zwar weder seine umfangreichsten noch seine neuesten, aber, wie mich dünkt, seine eigenartigsten, gehören, bildet das „Scherzo", eine im Jahre 1914 vollendete Bronzegruppe, die von der Gemeinde Wien angekauft und im Arenbergpark auf einem vom Künstler skulptierten Marmorsockel aufgestellt wurde (Abb. S. 127). Ein junger Satyr schreitet nach dem Takt von Zimbeln, die er schlägt, vorwärts, und zwei Panther bewegen sich, der eine zwischen seinen Beinen hindurchschlüpfend, der andere ihn umkreisend, im gleichen Takte mit ihm. Auch hier wieder ist der Rhythmus, der die drei beseelt, überzeugend zum Ausdruck gebracht. Wer sich in das Kunstwerk aufmerksam und liebevoll versenkt, glaubt die Schläge zu hören und möchte sacht im Takte aufstapfen. Man beachte, wie durch die emporgehobenen Vorderpfoten der beiden Katzen, durch die Wendungen ihrer Köpfe, durch die leicht geschlängelten Schwänze der Eindruck der rhythmischen Bewegung erhöht ist.

Der Satyrisk und der vorwärtsschreitende Panther sind die Spitze einer figurenreichen Gruppe, für die Müllner 1902, noch an der Akademie, den Dumbapreis erhielt und die er damals „Zimbel" benannte. Der Künstler hat hier mit entschlossener Hand dasselbe getan, was er, wie er erzählt, seinen verehrten Lehrer Zumbusch zu wiederholten Malen hat tun sehen. Dieser war, wenn ihm ein Schüler das eben fertig gewordene, noch feuchte Tonmodell seiner neuesten Schöpfung zeigte, zuerst voll der freundlichsten Anerkennung, dann fragte er, ob er sich wohl einen Einwand gestatten dürfte, und brachte ihn höflichst vor, schließlich aber bat er um ein Stück Draht und, hatte er eines, so schnitt er damit wie von einem Butterstritz von dem tönernen jugendlichen Überschwang, der sich in der Häufung von Figuren, in der Überladung mit Einzelheiten nicht genug hatte tun können, ein Stück nach dem anderen weg, bis das übrigblieb, was er für den besten Teil der Arbeit hielt, was ihm mehr als das ursprüngliche Ganze zu sagen schien. So hat auch Müllner fast ein Fünftel des anfänglichen Bacchantenzuges starken Sinnes geopfert und aus dem Rest, dem zimbelschlagenden Satyrisken und dem einen Panther, lediglich durch Hinzufügung des zweiten das vollendete Kunstwerk geschaffen.

Im Jahre 1913 erhielt Müllner bei der Konkurrenz für das Denkmal des Wiener Bürgermeisters Dr. Karl Lueger nicht nur den ersten Preis, sondern auch — was bei Wettbewerben bekanntlich nicht immer der Fall sein muß — den Auftrag. Das große Werk ist heute nahezu vollendet. Natürlich konnte des Krieges wegen die 4 m hohe Hauptfigur noch nicht in Bronze gegossen werden. Aber die vier Sockelfiguren,



JOSEF MÜLLNER SCHUBERTBRUNNEN

deren jede über 2½ m mißt, sind bereits völlig fertig aus rötlichem Untersberger Marmor gehauen. Sie versinnlichen die vier wichtigsten Ziele von Luegers Tätigkeit: der Arbeiter neben dem Gasrohr die städtischen Beleuchtungsanlagen (Abb. S. 132), der jugendliche Landmann den „Wald- und Wiesengürtel", der für alle Zeiten die gegenwärtige Stadt schützend umgeben soll, die junge Frau mit den zwei Kindern die städtische Witwen- und Waisenversicherung, der Greis die städtische Kranken- und Altersfürsorge. Vier Reliefs, die noch nicht ganz beendet sind, führen die durch die besprochenen vier Figuren angedeuteten Vorstellungskreise sinnfälliger aus. Überzeugend ist der Unterschied zwischen dem klobigeren Körper des Arbeiters und dem schlankeren und ausgeglicheneren des Landmannes veranschaulicht, rührend lieblich ist die Gruppe der Frau mit den beiden Kindern, und der Greis ist eine würdige und eindrucksvolle Gestalt. In der mir leider nur in einem kleineren Modell bekannten Hauptfigur hat der Künstler



JOSEF MÜLLNER WEIHESTÄTTE FÜR GEFALLENE HELDEN

versucht, die warme, leidenschaftliche Art des volkstümlichen Mannes dadurch auszudrücken, daß er ihn beide Hände aufs Herz pressen läßt. Ein abschließendes Urteil über das Denkmal wird selbstverständlich erst dann gefällt werden können, wenn es vollendet auf seinem schönen Platz vor dem neuen Rathaus steht. Daß es dem Künstler zur Ehre und der Stadt Wien zur Zierde gereichen wird, kann jetzt schon versichert werden.

Nicht weniger als vier weitere, und zwar umfänglichere Arbeiten Müllners hat der Krieg veranlaßt. Darunter befindet sich ein überlebensgroßes Reiterdenkmal. Die Wiener Familie G. entschloß sich, dem Andenken ihres Sohnes zu Ehren, der im Krieg den Reitertod erlitten hat, auf einem ihrer Güter ein Standbild zu errichten, das den Gefallenen beritten darstellen sollte. Müllner erhielt den Auftrag und überzeugte die Besteller davon, daß es richtiger sei, den Toten und sein am Leben gebliebenes Roß idealisiert wiederzugeben, als von beiden, wie er sich ausdrückt, eine „bronzene Photographie" zu liefern. Das Denkmal ist im Gipsmodell, das fast 3½ m hoch ist, fertiggestellt. An den Guß ist natürlich auch hier einstweilen nicht zu denken. Was der Künstler geschaffen hat, ist ein vornehmes, selbstsicherer, reifer Meisterschaft entsprungenes Werk, das den harmonischen Fluß der Linien zeigt, der Müllners Arbeiten kennzeichnet (Abb. S. 133).

Für seine Vaterstadt Baden hat Müllner 1915 ein anderes Grabdenkmal (Rinesch; Bronzerelief mit einem knienden Jüngling, der eine Fackel senkt) geschaffen (Abb. S. 134), und die Stadt Mödling hat ihm einen Friedensbrunnen in Auftrag gegeben, der im Modell auch schon zum größten Teil vollendet ist. Der plastische Schmuck des Brunnens besteht aus drei Reliefs und zwei Adlern; das Hauptrelief vorne stellt den Frieden als einen Knaben mit Palmzweig und Taube dar, und auf den beiden Reliefs hinten sind zwei kauernde Krieger zu sehen. Bei dem vor zwei Jahren ausgeschriebenen Wettbewerb für Kriegerdenkmäler erhielt Müllner für seinen Entwurf (Abb. S. 130) den ersten Bildhauerpreis. Das Mittelstück seines Planes ist ein Sarkophag, auf dem tot ein Heldenjüngling ruht. Dessen edles Haupt ist bereits in dreifacher Lebensgröße in gelblichem Untersberger Marmor ausgeführt, — ergreifend schön (Abb. S. 131). Das ganze Werk ist so vornehm empfunden und so wohlgelungen, daß nur zu wünschen steht, es möge ausgeführt werden.

Diesen dem Krieg zu verdankenden vier größeren Arbeiten ist noch eine fünfte weniger umfängliche und mehr gelegentliche anzureihen: der eiserne Wehrmann, eine 1915 entstan-



JOSEF MÜLLNER — HELDENKOPF. STUDIE IN STEIN (WEIHESTÄTTE FÜR GEFALLENE HELDEN)

dene Holzskulptur. Ihm ist nachzurühmen, daß er der erste seiner Art ist und an den vielen zum Teil arg mißglückten Arbeiten, die auf ihn zurückgehen, natürlich unschuldig ist, dann, daß die Idee, ihn zu schaffen, in Wien als an dem Orte, zu dessen ältesten Wahrzeichen der „Stock im Eisen" gehört, sozusagen bodenständig ist, und schließlich daß, was an ihm vernagelt werden kann, an der vom Wirbel bis zu den Zehen gepanzerten Figur aus Eisen gedacht ist.

Von den vielen anderen Arbeiten, die sonst noch aus der Hand des Künstlers hervorgegangen sind, seien als Beispiele für verschiedene Gattungen folgende angeführt: eine Gruppe, die ihm 1911 beim Wettbewerb um ein Welttelegraphendenkmal in Bern den vierten Preis einbrachte, eine lebensgroße Flora aus weißem Untersberger Marmor (1912, bei Professor Figdor in Baden), die vorzügliche Bildnisbüste eines jüngeren Bruders (Bronze, 1905), die lebendige Porträtstudie aus Blei für das kleine Kind am Luegerdenkmal (Abb. S. 123) und endlich die schönen Medaillen aus dem Jahre 1917, die eine zur Erinnerung an die Errettung Kaiser Karls aus Lebensgefahr, die andere zur Feier des 225jährigen Bestandes der Wiener Akademie der bildenden Künste (Abb. S. 128).

* * *

Josef Müllner ist am 1. August 1879 in Baden bei Wien als der Sohn eines Kaufmanns geboren. 1896 kam er an die Wiener Akademie, wo Hellmer und Zumbusch seine Lehrer waren. Beider, besonders aber des ersteren, des Schöpfers des ausgezeichneten Wiener Goethedenkmals, gedenkt Müllner mit warmer aufrichtiger Dankbarkeit. Man merkt seinem Bericht noch die Begeisterung an, die ihn und seine Mitschüler erfüllt hat, als es Hellmer gelungen war, alle Widerstände zu besiegen und an der Akademie die Errichtung der sogenannten Steinschule durchzusetzen, in der den angehenden Bildhauern die Möglichkeit geboten wird, die verschiedenen Materialien kennen und bearbeiten zu lernen. An der Akademie erhielt Müllner eine ganze Reihe von Preisen, zuletzt 1903 den Rompreis, mit dessen Hilfe er ganz Italien,



JOSEF MÜLLNER — FIGUR DES ARBEITERS VOM LUEGER-DENKMAL

wo er sich in Donatello besser als in Michelangelo einzuleben vermocht hat, bereiste. 1904 machte er sich selbständig. Seit 1910 ist er Professor an der Akademie. 1905 bis 1912 war er Mitglied der Secession, seit 1913 gehört er der Künstlergenossenschaft an.

* * *

Obwohl Österreich in der Barock- und in der Empirezeit so ausgezeichnete Bildhauer wie Donner und Zauner hervorgebracht hatte, so bestand doch während des ganzen 19. Jahrhunderts die Gepflogenheit, Ausländer mit Aufträgen für Wien zu betrauen, nach Wien zu berufen. So haben Canova, Marchesi, Schwanthaler, Fernkorn, Hähnel, Schilling, König und zuletzt Zumbusch in Wien einzelne Werke geschaffen oder ständig da gewirkt. Gleichwohl hörte die Heimat nicht auf, tüchtige, ja bedeutende Bildhauer hervorzubringen. Es seien nur Gasser, Tilgner, Natter, Straßer und die Wiener Kundmann, Friedel, Benk, Scharff (der Medailleur), Weyr und Hellmer genannt. Im 20. Jahrhundert hat sich das Verhältnis zum Ausland verschoben. Zwei führende Bildhauer Deutschlands, Metzner und Lederer, sind gebürtige Österreicher. In Wien stehen in vollster Schaffenskraft die drei kernigen Mährer Barwig, Hanak (beide Professoren an der Kunstgewerbeschule) und Wollek und die Akademieprofessoren Hellmer, Bitterlich, Müllner und der Medailleur



JOSEF MÜLLNER — REITERDENKMAL BARON G. (GIPSMODELL)

Marschall. Dazu kommen noch die vortrefflichen Malerbildhauer Engelhart, Andri und Teschner, eigenartige Kleinplastiker wie Powolny, der freilich meist gewaltsamere als gewaltige junge Ambrosi und etliche weniger hervorstechende, aber höchst achtenswerte künstlerische Persönlichkeiten wie etwa Scherpe und Schimkowitz. Das sind jedoch nur die Deutschösterreicher. Zählen wir auch den genialen Mestrovič seinem Willen gemäß nicht mehr unter die Österreicher, so besitzen dafür die Tschechen in Myslbek, Bilek und Stursa, die österreichischen Polen in Szymanowski und die österreichischen Italiener in Canciani ernstzunehmende und urwüchsige Bildhauer.

Unter ihnen allen — man sieht, daß gegenwärtig die österreichische Skulptur in üppiger Blüte steht, ist Müllner vielleicht derjenige, in dessen phantasievoller Kunst abgeklärter Formenadel, jugendliche Schnellkraft und heitere Anmut aufs glücklichste verschmolzen, besonders hervortreten. Möge er diese Gaben treu hüten und mit Bedacht ausbilden. Wenn nicht alles trügt, werden gerade sie es sein, die nach dem grauenhaften Kriege besonderer Schätzung sicher sein dürfen.

Arpad Weixlgärtner



JOSEF MÜLLNER — BRONZERELIEF AM GRABDENKMAL RINESCH



LUDWIG VON HAGN — STUDIE

Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München

LUDWIG VON HAGN

Es ist nicht selten das Schicksal hochbegabter Künstler, welchen der Ruhm der Meisterschaft nicht beschieden war, daß sie schon bald nach ihrem Tode ungebührlicher Vergessenheit anheimfallen, wenn sich ihr Nachlaß nicht in den örtlich begrenzten und hier wiederum historisch bedingten Entwicklungsgang der Kunst ihrer Heimat eingliedern läßt, wenn also der gerne gewählte Begriff der „Schule" und des „Kreises" auf ihre Tätigkeit nicht angewendet werden kann, der die Abhängigkeit von einem Größeren klassifizieren und verdeutlichen soll. Während durch diese keineswegs der Gerechtigkeit förderliche Gewöhnung vielfach geringere Mitläufer und Nachahmer einer unverdienten Anerkennung sich erfreuen dürfen, indem die Gnadensonne über ihrem Schirmherrn auch ihnen leuchtet, bleiben selbständigere Genossen, welche sich aus jenen Gruppen lösten, um eigene Wege zu beschreiten und der Devise folgten: „Stehst du auch nach der Buche und der Eiche, nicht hoch zu wachsen, aber schlank und frei" für zufällige Anlässe aufgehoben, wo ihr Name angesichts plötzlich zu besonderer Beachtung gelangender Bilder staunend gerufen wird, um meist ebenso schnell zu verhallen.

Schon mehrfach und mit Recht ist darauf hingewiesen worden, daß aus dem nur scheinbar einheitlichen Reigen der Münchener Historienmaler im Gefolge Karl von Pilotys sich verschiedene Künstler getrennt haben, bei welchen sich durch französische Lehren oder realistische Erkenntnisse Bedenken ergeben hatten. Weitaus der hervorragendste unter diesen Aufrechten ist Wilhelm Diez gewesen, der mit aller Energie bestrebt war, seine eigene Schule zu begründen. Vor allem aber unter den älteren eingesessenen Münchener Künstlern befanden sich einzelne Männer, die trotz gelegentlicher gemeinsamer Ansichten und trotz einer auf gleicher oder ähnlicher Ausbildung beruhenden, jedoch über Äußerlichkeiten nicht hinausgehenden Annäherung grundsätzlich dem Siegesmarsch der großen dramatischen Dekorationsgewalten fernblieben. Ihnen ist daher ihre ablehnende Neutralität verhängnisvoll geworden, einmal für ihre Kunst, die sich auf dem erreichten Platze genügsam gefiel, und noch einmal für ihren Nachruhm und für eine gebührende richtige Einschätzung der späteren Generation. Zu dieser Schar zählt als eine sehr bemerkenswerte Persönlichkeit von überraschender Eigenart Ludwig von Hagn, dessen Werke fast eine Sonderstellung für ihren Schöpfer einfordern. Eine solche müßte ihm auch unbedingt bewilligt werden, wenn sich nicht der Abstand zwischen ihm und dem Aufschwung der Münchener Kunst nach 1870 als allzu groß erwiese. Wohl hat Ludwig von Hagn Anregungen dieser Art aufgenommen, aber der Charakter des Fünfzigjährigen war schon zu sehr ausgeprägt, um noch von der Erhebung der Jungen mitgerissen



LUDWIG VON HAGN PARTIE AUS DEM GARTEN COLONNA IN ROM

zu werden, die einen der nächsten künstlerischen Blutsverwandten Hagns in flammenden Farbenskizzen emporführte, den neuerdings in seiner Bedeutung wiedererkannten Hans Makart. In dem Streben nach Verfeinerung der koloristischen Wirkung durch koloristische Empfindung liegt, wenngleich nach rückwärts den gemäßigten Bahnen der belgischen und französischen Historienmalerei zugewandt, auch Ludwig von Hagns persönliche Stellung begründet. Ein Überblick über das Leben und Schaffen dieses Künstlers darf auch aus dem Grunde Beachtung beanspruchen, weil er wichtige Ergänzungen für die Geschichte der Münchener Malerei vor fünfzig Jahren einschließt.

Schon in ihren Anfängen weicht die Kunst Ludwig von Hagns, der am 23. November 1819 in München geboren ist, völlig von den einheimischen Gepflogenheiten ab. Er ist der erste, und für lange Zeit einzige Münchener Künstler, der — schrecklich zu sagen — nach Berlin gezogen ist. Wir werden weiterhin sehen, daß vielfach, leider nicht immer, in Hagns Entwicklungsgang solche dem Herkommen widersprechende, durch einen leichten Hang zum Mißtrauen geförderte Erkenntnisse den Gang seines Lebens ausschlaggebend beeinflußten. Freilich war für den merkwürdigen Entschluß nicht allein der bedauerliche Zustand der Münchener Akademie kurz vor dem Rücktritt des allmächtigen Peter von Cornelius verantwortlich, auch die stadtbekannte Leichtfertigkeit der mehr in den Kneipen und bei fröhlichen Künstlerfesten als in ihren Ateliers zu treffenden jüngeren Malervereinigungen trug keine Schuld daran, daß der zum Offizier bestimmte Sproß einer hochangesehenen Münchener Familie noch vor Beendigung seiner Studien dem Kadettenkorps, wo er erzogen worden war, den Rücken kehrte. Neben schwierigen, durch den Tod des Vaters hervorgerufenen Verhältnissen, welche der Familie die Fortführung des gewohnten gesellschaftlichen Verkehrs nicht gestatteten, sind es die Mitteilungen der um zehn Jahre älteren Schwester, der vielgefeierten Schauspielerin Charlotte von Hagn gewesen, die den jungen Ludwig in die bunte Welt der Berliner Hofbühne lockten, wo mit Devrient und Seydelmann die letzte große Zeit der klassischen Tragödiendarstellung angebrochen war. Mag wirklich nur eine zufällige Reise zu Besuchszwecken den Beginn des mehrjährigen Aufenthaltes in Berlin bilden, der in vielfacher Beziehung für Hagns künstlerische Anfänge sehr einflußreich gewesen ist, so ist doch nicht daran zu zweifeln, daß der plötzliche Berufswechsel mit der gebührenden Ernsthaftigkeit vorgenommen wurde. Die nahe Verbindung traditioneller Art zwischen Theater und Künstlerschaft, welche in Berlin bestand, führte den Bruder Charlotte von Hagns, die als Jungfrau von Orleans die ganze Residenz des eben zur Regierung gelangten vierten Friedrich Wilhelm zu ihren Füßen sah, sogleich in einen frohen Kreis bedeutender Maler. Unter ihnen befanden sich Franz Krüger, dem wir Charlottens Bildnis verdanken, wahrscheinlich auch der junge Menzel, der gerade an den Zeichnungen für Kugler arbeitete, der gemütliche Schilderer des Berliner Volkslebens, Theodor Hosemann, und der vom Opernsänger zum Begründer einer Schule für Landschaftsmalerei aufgerückte Wilhelm Krause. Dem letztgenannten schloß sich



LUDWIG VON HAGN — PHILIPP VON ORLEANS IN VERSAILLES

Mit Genehmigung der Galerie Heinemann, München

Hagn mit Begeisterung an, und saß mit Hildebrandt und Hoguet tagsüber im Krauseschen Atelier, während er die Abende hinter den Kulissen verbrachte. Durch den Gegensatz, den der Flittertand des Theaters und die Nüchternheit der Lehren Krauses schufen, entstand ein sehr wohltätiger Ausgleich, da das leicht erregbare Temperament des Zwanzigjährigen, in dessen Adern ebenfalls Bühnenblut floß, aus den Himmeln der Überschwenglichkeit zu klarer Überlegung herabgeholt wurde. Gleichzeitig hinterließen beide Einflüsse unzerstörbare Spuren, die sich immer wieder in Hagns Arbeiten zusammenfinden, und die Beschränkung phantasiereich-dekorativer Entwürfe durch einen klugen Realismus, wie sie Ludwig von Hagns Kunst kennzeichnet, weist uns zurück auf die bedeutungsvollen Anfänge seiner Studien in Berlin. Sie neigten bereits dem Ende zu, als 1841 die Berliner Ausstellung der beiden berühmten belgischen Bilder von Gallait „Abdankung Karls V." und de Biefve „Das Kompromiß des niederländischen Adels" den bekannten Triumphzug dieser Werke durch Deutschland eröffnete. Auch Hagn gehörte zu der großen Schar der Beglückten, die von den wirkungsvollen Äußerlichkeiten und der verblüffenden Technik der belgischen Malerei für immer gefangen wurden und ihr Heil nur mehr in einer längeren Studienzeit in Antwerpen sahen. Zunächst aber kehrte Hagn nach München zurück, um durch seinen Eintritt in die Akademie die notwendigen Vorbedingungen für eine ordnungsgemäße Münchener Künstlerlaufbahn zu erfüllen. Wie wenig ihm der Unterricht bei Clemens Zimmermann oder Peter Heß zusagte, wird aus seinem baldigen Austritt ersichtlich. Wiederum fand er in München einen Lehrer, den er sich zum Freunde gewann, den „proteusartigen" Landschafter Albert Zimmermann, welcher die ruhige Landschaftsauffassung der Krauseschule durch romantische Interpretation ergänzte, dabei vor der Natur einen guten Wirklichkeitssinn und im Atelier eine geschmackvolle Malerei bewährte, worin er den späteren Münchener Landschaftern voranging. Zimmermann war Hagns Führer in die Voralpen, aber er vermochte es doch nicht, ihn von seiner Sehnsucht nach Antwerpen zu befreien. Seine stilisierende Landschaftskunst blieb für Hagn nur ein Umweg zu der Koloristik der belgischen Schule, wohin er noch vor den anderen jungen Münchnern und vor dem Auftreten Rahls in München 1846 aufgebrochen ist.

Trotz der erheblichen Länge seiner bisherigen Lehrzeit waren die Kenntnisse bescheiden, welche Ludwig von Hagn nach Antwerpen mitnahm. Er war mehr ein schwankender Dilettant denn ein ernsthafter Maler gewesen und



LUDWIG VON HAGN — DUELL

Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München



LUDWIG VON HAGN MARKTSZENE

Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München

hatte noch keine einzige größere Arbeit vollendet. Einige kleinere Bilder, Landschaften oder Genreszenen, (z. B. „Der verliebte Jäger"), die an Hosemann und die in Schleißheim kopierten holländischen Kleinmeister erinnerten, kamen kaum in Betracht. Hingegen hatte sich Hagn autodidaktisch eine gute Übung im Zeichnen, speziell in der Aufnahme von Innenarchitektur, erworben. In Antwerpen, wo er erst bei Wappers, dann bei de Block als Schüler eintrat, um dem letzteren für mehrere Jahre nach Brüssel zu folgen, konnte er sich ganz der dekorativen Historienmalerei widmen. Indessen beginnen schon sehr bald seine koloristischen Bemühungen aus dem Atelier in die Freiheit hinauszudrängen, und so entstehen die ersten Versuche, historische Szenen in die richtige Umgebung zu setzen, deren Abschluß mit dem 1850 vollendeten „Marktplatz in Brüssel" erfolgt. Die Zugehörigkeit des Jugendwerkes zu der belgischen Schule ist unverkennbar, der Platz ist noch ganz bühnenmäßig gesehen, die Gruppierung wie zu einem Maskenfest angeordnet, nur Einzelheiten koloristischer Eigenwilligkeit und die durchsichtige Atmosphäre wollen den Meister der „Münchener Fronleichnamsprozession" vorausdeuten. Diese Eigenschaften des Bildes erweisen aufs beste, daß die gesunde Kritik Hagns die Gefahren der belgischen Malerschule erkannt hatte. Er befand sich in der gleichen zweifelvollen und zögernden Verfassung, die damals auch einen ihm künstlerisch sehr nahestehenden Genossen, den Hanauer Friedrich Karl Hausmann, in Antwerpen bei der Arbeit an seinen Studien zum Galileibilde gequält hat. Mit einem raschen Entschluß wandte Hagn sich zu dem Berliner Freundeskreis zurück. Im Frühjahr 1850 kam er von der Schelde wieder nach der Spree.

Die folgenden drei Jahre bleiben ausschließlich ernster Arbeit gewidmet. Hagn hielt sich viel in Potsdam auf, wo er für seine Neigung zu Interieurmalereien des 18. Jahrhunderts die besten Anregungen empfing. Vielseitig und gründlich, auf die Gefahr hin, sich zu zersplittern, ergänzte er seine Tätigkeit durch theoretische Studien zur Geschichte der Innenarchitektur des Rokoko. Ferner betrieb er mit gro-



LUDWIG VON HAGN — OSTERMESSE IN ROM



LUDWIG VON HAGN — FRONLEICHNAMSPROZESSION AM MARIENPLATZ IN MÜNCHEN



LUDWIG VON HAGN EMPFANG BEI LEO XIII.

ßem Fleiße die Lektüre kulturhistorischer und literarischer Schriften, namentlich über das Zeitalter Ludwigs XIV. Die Kunst der Watteau und Boucher in ihrer farbenfrohen Grazie wiedererstehen zu lassen ist damals wohl sein höchstes Ziel gewesen. Doch bedachte er gewiß ebenfalls in jenen entscheidungsschwierigen Übergangsjahren, ob ihm bei der Richtung, die er von der allgemein beliebten dekorativen Historienmalerei groben Kalibers zu den malerischen Reizen des französischen Dix-huitième zu nehmen gedachte, durch Betonung einer persönlichen Realistik Erfolg beschieden sein werde, wenn er dem Publikum Bilder novellistischen Genres in großen Formaten vorstelle. Ludwig von Hagn war an dem Wendepunkte seiner künstlerischen Entwicklung angelangt. Er zollte den Wünschen seiner Zeit nach dem Vorrang des Stoffes Rechnung und übersah, daß er mit diesem Kompromiß, den er eben durch seine Einsicht in die Vorzüge der rein malerischen Qualität minder bedenklich zu machen hoffte, seine Eigenart beschränkte. Anstatt auf Menzel zu blicken, der ihm als der geschaffene Lehrer die letzten Schritte zur Vollendung einer Interieurdarstellungskunst nach malerischen Gesichtspunkten gewiesen hätte, ließ sich Hagn abermals zur Wanderschaft verleiten und ging nach Paris, erst in zweiter Linie aus künstlerischen Beweggründen. Ihm war es ein Bedürfnis, endlich an Ort und Stelle die aus Büchern erworbenen Kenntnisse der französischen Baukunst zu erweitern. Zu Berlin, München, Antwerpen und abermals Berlin tritt immer noch nicht als die letzte Station die französische Hauptstadt, welche dieser allzu eifrige und ewig unzufriedene Sucher nach zwei Jahren doch nicht als gefestigte künstlerische Persönlichkeit verlassen sollte.

Als Hagn nach Paris kam, stand er bereits im dreiunddreißigsten Lebensjahre. Er hatte das Alter erreicht, in welchem nicht nur das Herz „se bronce ou se brise", sondern auch die Willenskraft. Für seine Unschlüssigkeit, deren Schwäche sich durch die starken Eindrücke der ersten Wochen in Paris steigerte, war der Umgang mit talentvollen und sicheren Freunden, Henneberg und Viktor Müller, besonders mit Knaus nicht förderlich. Eine Reaktion trat ein, verhinderte Hagn vor dem Eintritt in das Atelier Coutures, hielt ihn bei aller Verehrung von der letzten rückhaltlosen Zustimmung zu Delacroix zurück und führte ihn zu Delaroche und



LUDWIG VON HAGN GARTENSZENE

Robert Fleury. Aber das Höchstmaß seines Interesses band ihn an Meissonier, dessen mit allgemeinem Beifall begrüßte Produktion ihm wegen der Bevorzugung des Gegenstandes im stofflichen Sinne der Menzelschen Kunst überlegen erschien. Ein bei den damals allgemein herrschenden konventionellen ästhetischen Ansichten begreiflicher Irrtum, der bei Hagn auch psychologisch durch seine wechselnden Stimmungen zu erklären ist. Wenn er selbst in Meissoniers Atelier gefunden zu haben glaubte, was seinem Talent aus Gründen der inneren Konsequenz erst vor Delacroix Richtung und Halt gewähren konnte, ergibt sich Anlaß zu einer bedauernden Bemerkung. Zu einem Hinweis auf die merkwürdige Laune des Zufalls, welcher diesem bedeutendsten Koloristen der erwachenden Münchener Genremalerei die Augen verschloß, der von den 1854 in Paris studierenden Deutschen zweifellos nach Viktor Müller das farbensinnlichste Organ besaß. Müßig wäre es, weiter darüber nachzudenken, ob und wie diese Begabung, zur höchsten Erkenntnis aufgerufen und fortgerissen, späterhin an Stelle Karl von Pilotys den Ruhm der Münchener Historienmalerei zu begründen vermocht hätte.

Der Mangel an Unbefangenheit, vielmehr der allzu fest eingewurzelte Autoritätsglaube trägt die Schuld daran, daß die Deutschen in Paris sich mit geringeren Zielen begnügt haben, als sie hätten erreichen können. Erst mußte Courbet nach München kommen, bevor es anders wurde. Ludwig von Hagn ging es ähnlich wie Feuerbach: dessen Abstand zu Couture entsprach der Trennung zwischen Hagn und Meissonier, was nicht ausschloß, daß trotzdem beide Künstler für Lebensdauer ihrem Vorbild verpflichtet wurden. Auf dem Wege zu Meissonier fand Hagn die beiden belgischen Adepten des Meisters, Florent Willems und Alfred Stevens, mit welchen er alte Beziehungen erneuerte. Willems war als der andere Terborch gepriesen und gewann auf den jungen Wiener Pettenkofen Einfluß, der am Ende von Hagns Pariser Zeit mit ihm in Verbindung trat, während Stevens freundschaftlich mit Hagn verkehrte. Die „Armeleutemalerei" des später in Eleganz und Farbenemail prunkenden jungen Belgiers trieb Hagn an, gleichfalls Genreszenen und Studienköpfe aus dem niederen Volksleben in kleinen, leicht verkäuflichen Formaten zu malen, die mit ihrer pastosen Ausführung wie eine Absage



LUDWIG VON HAGN BLICK AUF MÜNCHEN VON DER THERESIENWIESE

an den Farbenruf der Antwerpener Lehren erscheinen. Von diesen Bildern blieben durch Zufall die „Lesende Frau" und „Der Briefbote" vor späterer Zerstörung bewahrt, eine größere Leinwand „In der Scheune" hat sich aus dem Besitz Reinhard Sebastian Zimmermanns in die Neue Pinakothek als entwicklungsgeschichtlich wertvolles Zeichen der Wandlungsfähigkeit Ludwig von Hagns gerettet. Doch fühlt man sich vor dem stark nachgedunkelten Atelierstück weit eher veranlaßt, an die verdüsterten Anfänge des Jef Israels denn an Stevens oder gar an Millet zu denken, der während der Anwesenheit Hagns in Paris von ferne seine ersten tiefempfundenen Pastoralklänge nach der Großstadt hallen ließ.

Erst später in München ist Ludwig von Hagn zu größeren Werken gekommen. Bevor er aber den Pariser Aufenthalt jäh abbrach, beging er auch hier einen entschiedenen Ungehorsam, diesmal gegen die dekorative Regie Meissoniers, indem er für sich im Freien in der Umgebung der Stadt Studien malte. Es ist notwendig zu erwähnen, daß hier der eigene Entschluß des Künstlers maßgebend war, dessen Skizzen daher mit Fontainebleau und Barbizon nichts zu tun haben. Gartenbilder voll zarter Anmut und, was wichtiger, voller Weichheit und Durchsichtigkeit der atmosphärischen Bildung, in einer ganz diskret zusammengestimmten Laubwerk- und Geländemalerei sind da entstanden, deren Virtuosität der Meister, der sie in raschem Wurf geschaffen, selbst nicht entsprechend würdigte, weil er sie nur als Vorarbeiten betrachtete und ohne figürliche Staffage nicht gelten lassen wollte (Abb. S. 143). In diesen Versailler Skizzen ist der flüchtige Geist des französischen Rokoko mit der kräftigeren Form der deutschen Romantik zu einem ernsthaften Bund gelangt, der sich unter dem Zeichen der Wahrheit in malerischen Erlebnissen offenbart. Skizzen .... wir sind es schon gewohnt, in der Geschichte der Münchener Kunst wehmütig von solchen zu sprechen. In dem Lebenswerk Ludwig von Hagns bedingen sie allein das Vorhandensein von künstlerischer Eigenart und Freiheit, bedeuten hier einen unabhängigen Anschluß des Deutschen an die französische Kunst, erklären das Mitempfinden einer fremden Kultur durch natürliche Geistesverwandtschaft.

Schwere Erkrankung der Lieblingsschwester rief Hagn 1855 nach der Heimat zurück. Unterdessen waren in München schon die Ereignisse vorbereitet, welche dem kommenden Jahrzehnt bis zum Höhepunkt in der Ausstellung von 1869 den künstlerischen Inhalt geben sollten. Piloty hatte mit seinem „Seni an Wallensteins Leiche"



LUDWIG VON HAGN FEST AUF EINEM MÜNCHNER KELLER

ungeheures Aufsehen erregt und erwartete seine Berufung an die Akademie. Das gesellige Leben der bayerischen Residenz begann durch die Berufungen König Maximilians II. gesteigerte Bildungsansprüche zu erheben und vermittelte dafür aufs edelste gepflegte, nach allen Seiten des wissenschaftlichen und künstlerischen Schaffens gerichtete Daseinsformen von höchster kultureller, vielleicht zu sehr schöngeistiger Anwartschaft. In den neugeschaffenen Kreisen fühlte sich Hagn mit seinen literarischen Neigungen und ästhetischen Bedürfnissen behaglich. Vom „Krokodil" kam ihm Julius Grosse herzlich entgegen und führte Hagns neue Bilder mit kurzem Text in die illustrierten Zeitungen ein. Der Wiener Arthur von Ramberg, ebenfalls vom Offizier zum Maler übergegangen, hatte sich zum Liebling der vornehmen Damenwelt gemacht und war eben beschäftigt, seinen Ruf als Illustrator durch Zeichnungen für die Schillerschen Gedichte zu begründen. Auch Ramberg, am Studium Chodowieckis gebildet, suchte in der Darstellung des vornehmen gesellschaftlichen Verkehrs sein Arbeitsgebiet, und so haben Ramberg und Hagn gemeinsam der Münchener Genremalerei mit ihren im Volksleben und Kleinbürgertum beschränkten Stoffen gleichsam die Erhebung in den Adelsstand verliehen. Beide Aristokraten von Geburt, beide ähnlich begabt, aber verschiedenartig fortgeschritten, ergänzten und unterschieden sich als Künstler aufs beste, was bei der großen deutschen Kunstausstellung in München 1858 allgemein bemerkt wurde und den ersten öffentlichen Erfolg Ludwig von Hagns in München bewirkte. Seine „Musikalische Unterhaltung im Garten", im Jahre nach dieser Ausstellung entstanden und im Besitz der Neuen Pinakothek, kann als der typische Ausdruck seiner damaligen künstlerischen Leistungsfähigkeit betrachtet werden. Eine Anzahl von ähnlichen Bildern (Spaziergang im Garten von Versailles, Sonntagsspaziergang usw.) lassen auf die Beliebtheit schließen, welche dieser stofflich bereicherten Genremalerei beschieden gewesen ist.

Wir vermögen uns heute den künstlerischen Urteilen nicht anzuschließen, wie sie etwa in Heyses „Kindern der Welt" ihren ästhetischen Kanon vorgestellt erhielten. Uns gelten nun einmal solche durch das Motiv bestimmte Bilder mit der Harmlosigkeit ihrer Erzählung nur dann als wertvoll, wenn sie eine gute Malerei mit Elementen stilistischer und qualitativer Art auszeichnet. In den genannten großen Gemälden Ludwig von Hagns ist zweifellos eine derartige Malerei nicht zum vollständigen Ausdruck gelangt. Und doch enthalten sie überraschende Spuren einer in Einzelheiten auf malerische Reize bedachten, von einer verhaltenen malerischen Empfindung beseelten Farbenzusammenstimmung, deren Virtuosität freilich nur in Hagns Skizzen die unbedingte und künstlerisch gesicherte Form gefunden hat. In dem Bilde der Pinakothek, wo eine Gruppe von Damen und Kavalieren beim Anhören eines Lautenkonzerts dargestellt ist, erklingen vor einer mit den lichtdurchglänzten Schleiern eines windstillen Sommersonnentages umwobenen Gartenszenerie kräftige und zarte Farben, Dunkelrot und tiefes Blau, bräunliches Violett und gedämpftes Weiß, und mit besonderer Liebe wird die vermittelnde Betonung der blauen Farbe, auf dem Stuhl des Musikanten und der herabgefallenen Notenmappe, gepflegt. Trotzdem ist der Gesamteindruck für das heutige Empfinden kaum erträglich. Bei dem gewählten großen Format ist die dominierende Personengruppe zur gegenständlichen Alleinherrschaft erhoben, und ihre Erstarrung ertötet alle Lebensbemühungen des Hintergrundes. Die Süßlichkeit der Novellistik hat über die zaghaften Ansätze zu malerischem Selbstbewußtsein gesiegt. Auch das letzte gemalte Bild in dieser Reihe, die „Partie aus dem Colonnagarten in Rom" von 1867, das Eigentum der Schackgalerie, im Motiv eine Wiederholung des Pinakothekbildes, vermag die Ablehnung nicht aufzuheben, obwohl hier unter dem Einfluß der Meister der Renaissance die nuancenreichen Gegensätze einer einzigen Farbe, eines von erdbeerhellem zu tiefem burgundergleichem Ton gestuften Rot, vorteilhaft arrangiert wurden. Gerechter darf eine historische Einschätzung urteilen, welche sich um ein halbes Jahrhundert zurückversetzt und gerne zugeben will, daß Hagns Konversationsstücke immer noch zum Allerbesten gehören, was dem literarisch eingestellten Publikum jener Zeit dargeboten wurde. Diese historische Einschätzung wird gleichzeitig finden, daß die erwähnten Spuren einer vortrefflichen Malerei in den Jahren um 1860 die Reife der Münchener Interieurdarstellung um ein volles Jahrzehnt vorausnehmen, und als reformatorische Anzeichen künftiger Vollkommenheit Wichtigkeit besitzen.

In diesem Sinne erhalten von den Bildern Ludwig von Hagns aus späteren Jahren zwei ihre besondere Bewertung, da sie sich schon in die Nähe der Malerei von Lindenschmit und Diez stellen und auch in der Reihe der auf Pilotys Lehren zurückgehenden historischen Genremalerei selbständig behaupten: „Philipp von Orleans besucht Versailles" und „Das Duell". Es sind Arbeiten in mittelgroßem Format, die dargestellten Personen sind in ein richtiges

Verhältnis zum Bildraum gebracht, und so erscheinen sie mehr und mehr der gegenständlichen Bedeutung enthoben. Der Besuch des Regenten (Abb. S. 137) ist ein Kabinettstück Münchener Interieurmalerei. Aus der kalten Marmorpracht eines von seitwärts einfallendem Licht nur mäßig erhellten Prunkzimmers heben sich gleißende Staatsröcke und bunte Ordensbänder nur mehr als koloristische Akzente heraus und die einzelnen Farben bleiben vor dem neutralen Grunde in gegenseitigem Ausgleich stehen. Hier also war das Arrangement des Gegenständlichen nur eine Folgeerscheinung des malerisch gestellten und malerisch gelösten Darstellungsprinzips: der Fürst und seine Umgebung, die Damen im Vordergrunde, die hohen Geistlichen zur Rechten sind nur beliebige Einkleidungen der koloristischen Absichten des Malers. Noch stärker kommt diese diskrete Zurückhaltung bei dem „Duell" (Abb. S. 138) zur Geltung, das auch Hagn für sein bestes Bild gehalten und in verschiedenen Varianten wiederholt hat. Der bekannte saucige tiefbraune Ton der Pilotyschule gibt allerdings dem „Duell" ein wenig lokale Zugehörigkeit. Aber die Hagn auf keinem anderen Bilde ähnlich gelungene starke dramatische Lebendigkeit der auf farbige Kontrastwirkung eingestellten Figuren, deren Wiedergabe schon den Grenzen impressionistischer Auffassung nahekommt, die Verteilung überraschender Lichteffekte und zitternder Valeurs, vor allem die erlesene Kultur der einer kleinen Palette verdankten Farbenwahl, die sich sehr reizvoll in den Beziehungen des Wappens auf dem Tore zu den Kleidungsstücken der Personen verrät, haben hier einem Meisterwerke für alle Zeiten Daseinsrecht verliehen. Nicht ganz so stark sind diese Vorzüge bei einem dritten Werke zum Ausdruck gelangt, das dafür seiner kompositionellen Selbständigkeit wegen genannt werden muß, der „Fischmarkt in Rom". Der Versuch, einem dunkeln Architekturprospekt mittelalterlicher Gassen durch den Blick auf schmale besonnte Flächen oberer Stockwerke und Himmelsdreiecke Licht und Raumtiefe zu geben, und davor die laute Geschäftigkeit farbenfroher Volkstypen aufzubauen, führte zu einer ebenfalls um lange Jahre voranstehenden, hier der Diezschule gehörigen Darstellung realistischer Straßenszenen, deren Wagnis durch den Vergleich mit der üblichen Vedutenmalerei in Rom doppelt merkwürdig ist. Auffällig ist endlich diese ganz selbständige Haltung eines gerne anlehnungsbedürftigen Künstlers in der in höchstem Maße zur Abhängigkeit zwingenden ewigen Stadt.

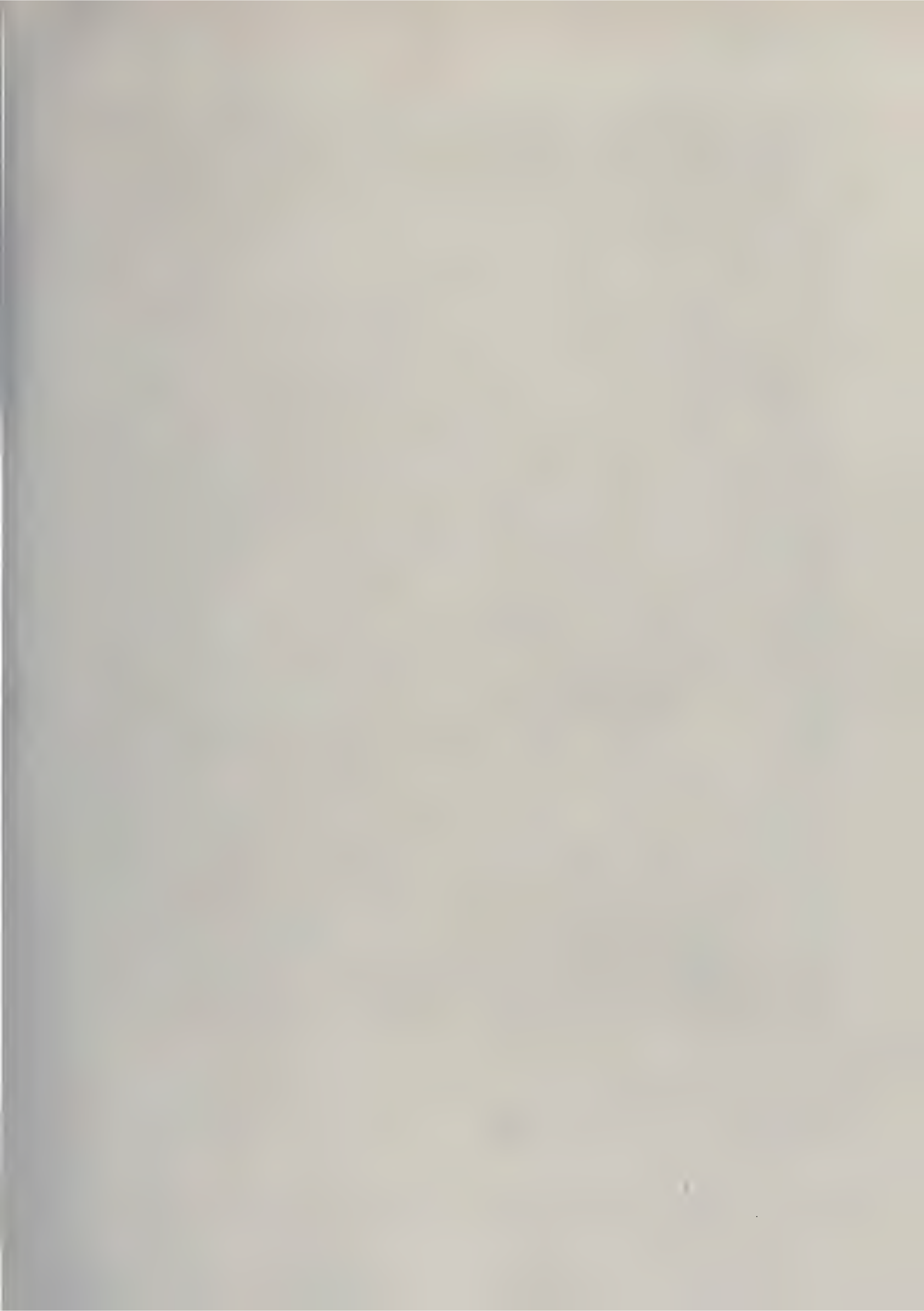
Die lockere Technik der ersten beiden Gemälde, der silberne Schein ihrer Farben, der bereits zu dem berühmten Perlmutterton Albert von Kellers vordringt, bringt sie in die Nähe der vielen kostbaren Skizzen, welche als weitere Beweisstücke für die eben ausgesprochenen hohen Worte der Zustimmung zu betrachten sind. „Die römische Bibliothek", „Ostermesse in Rom" (Abb. S. 140), „Empfang bei Leo XIII." (Abb. S. 142), „Fronleichnamsprozession auf dem Marienplatz in München 1760" (Abb. S. 141) seien aus der großen Zahl des Vorhandenen herausgegriffen. Diese Skizzen sind überraschend für eine verfeinerte Atelierkunst, die sonst neben Diez und den Pilotyschülern zurücksteht. Die gesunde Realistik des frühen Menzel und die schimmernden, hier mit moderner Technik übertragenen Farbenakkorde der großen Niederländer müssen angerufen werden, um ohne Übertreibung einen treffenden Vergleich zu finden. Von irgendeiner Vordringlichkeit des Gegenstandes ist nicht mehr die Rede. Einen Maler von Gottes Gnaden haben die vielfachen Möglichkeiten gelockt, aus den Gewändern der Priester, den Trachten des Volkes, den Fahnen, Uniformen, Girlanden eine zu dekorativer Einheitlichkeit zusammenwachsende Komposition zu schaffen, und das entzückte Auge des Künstlers schwelgte im Atelier in den Erinnerungen der geschauten Herrlichkeiten, während eine leichte Pinselführung sie auf die Leinwand übertrug. Samtene und seidene Stoffe, blitzende Degenklingen und Pokale, dunkle Täfelungen, aus welchen sich ein Wechselspiel bunter Bücherrücken herauslöst, altertümliche Möbel und Geräte aller Art bilden die Requisiten dieses Kleinmeistertums. Von warmen goldbraunen Tönen umflossen, verbinden Hagns Skizzen mit der sorgsam berechneten Harmonie ihres Farbenprangens den entsprechenden Zug einer gediegenen Kunstgewerblichkeit. Der Entwurf der „Fronleichnamsprozession" scheint wirklich wie ein aus wundervollen Farben, unter welchen hellblau, hellgelb, dunkelrot vorherrschen, zusammengewebter Gobelin, dem die große, in das Münchener Rathaus gelangte Wiederholung bei weitem nachsteht. Der gleiche Tadel trifft die vollendete Ausführung des „Empfangs bei Leo XIII.", die mit der Skizze nicht zu vergleichen ist. Wären die großen Bilder nicht vorhanden, möchte man sich gerne veranlaßt fühlen, die Skizzen zum Range farbiger Bilder zu erheben, den sie auch beinahe fordern dürfen. Als Wiedergabe koloristischer Eindrücke betrachtet, sind sie „fertig" im Sinne der bildmäßigen Geschlossenheit. Bei weitem nicht gleichwert mit den genannten Arbeiten sind kleinere Gartenszenen mit Rokokofiguren, höchst bedeutend dagegen die sehr wenigen Land-

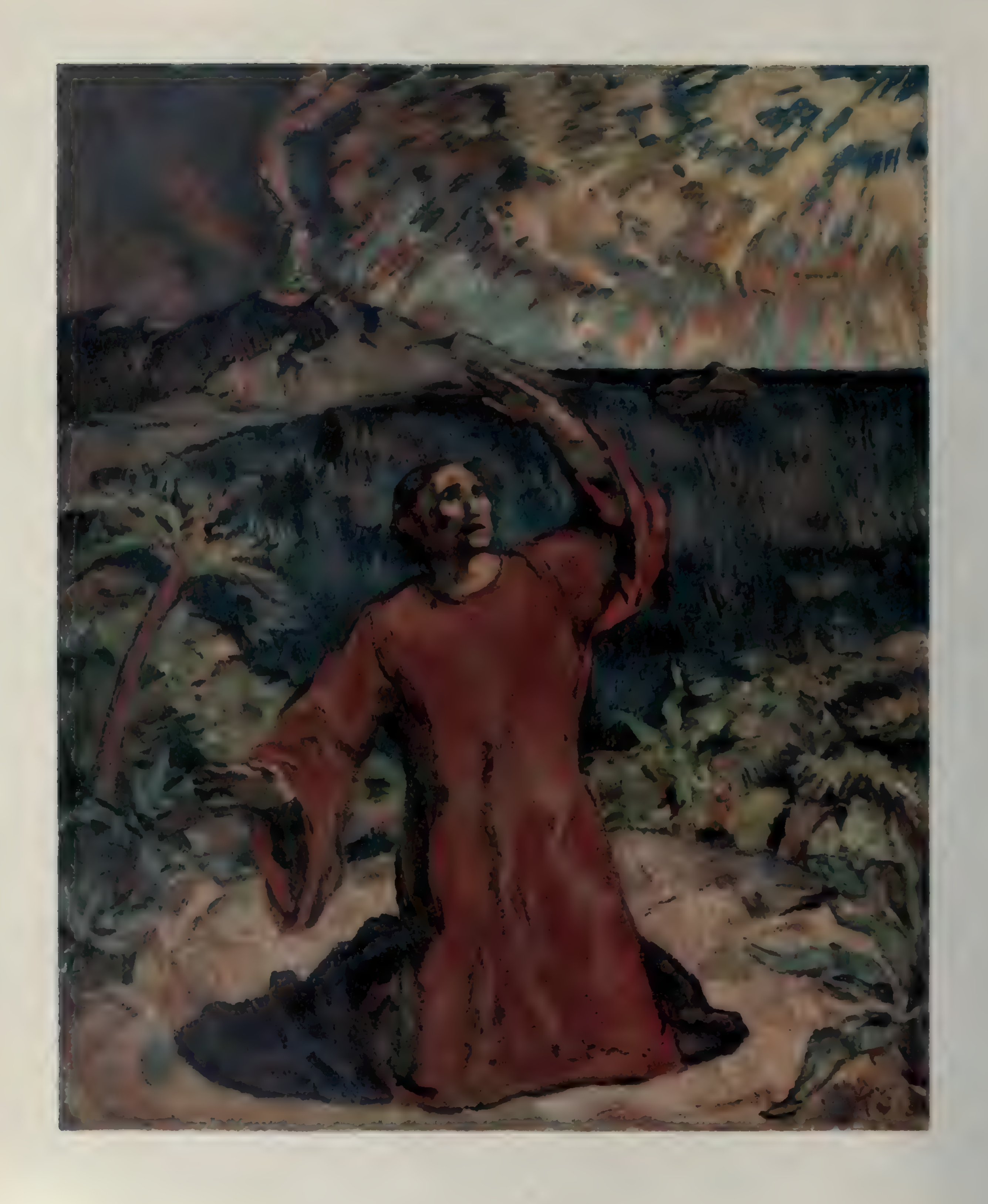
schaften, aus welchen ein ungemein modern gemalter „Blick auf München von der Theresienwiese“ (Abb. S. 144) nur ahnen läßt, daß Hagns Vielseitigkeit die Bahnen Eduard Schleichs erfolgreich hätte gehen können. Eine Verbindung von Genre- und Landschaftsmalerei soll das aus den Motiven von zwei zuerst entstandenen Bildern „Die Kegelspieler“ und „Altmünchener Bierkeller“ zusammengesetzte „Fest auf einem Münchener Keller“ (Abb. S. 145) schaffen. Auf diesem sehr großen, in Einzelheiten illustrativer Natur, welche Hermann und Dorothea in Kaulbachscher Manier auf das Biedermeiertum Altmünchens umstellen, nicht einmal so sehr bedenklichen Gemälde ist gleichfalls die silhouettenartige Erscheinung der von den Frauentürmen beherrschten Stadtpartie dem Geiste und der Technik des berühmten Landschafters zugehörig. Außerdem wurden, vor allem zwischen 1865 und 1870, verschiedene größere Publikumsbilder in längeren Abständen geschaffen. Die Bezeichnung „Goldoni“, welche Hagn einmal wählte, läßt die literarische Absicht erkennen, die er im Anschluß an den „Spaziergang in Versailles“ und den „Colonnagarten“ (Abb. S. 136) seinen fertigen Gemälden zu erhalten wünschte. Hier haben sich die zahlreichen äußerlichen Nachahmer seiner Kunst angeschlossen, deren konventionelle Plaudermanier für das imitierte Rokokomobiliar der Damensalons in der Gründerzeit willkommene Ware gewesen ist und sich bis zur Jahrhundertwende festgehalten hat. Nur in den frühesten Jugendbildern Eduard Grützners findet sich eine leise echte Nachempfindung der Hagnschen Palette, um auch hier sich baldigst zu verlieren.

Mehr als zwei Jahrzehnte werden dem häufig von längeren Reisen unterbrochenen Gleichmaß einer nun nicht mehr weiter strebenden Tätigkeit zugewandt. Dem heiteren Lebensgenuß in goldener Laune huldigend, schloß sich Hagn seit dem Anfang der sechziger Jahre dem Künstlerkreise an, dessen Mittelpunkt für ein Menschenalter die hinreißende Gewaltsamkeit Franz Lenbachs bildete. Lenbach wurde Hagns treuester Gefährte. Eine Reihe von Bildnissen Hagns vereinigt die Namen der Freunde. Lenbach und Schack haben Hagn veranlaßt, nochmals eine Studienzeit in Rom durchzumachen, weil sie von einer Annäherung an die Renaissance eine entscheidende Änderung seiner Kunst zum großen Repräsentationsstil der Historienmalerei erwarteten. Diese hätte folgerichtig auf den Weg Makarts geführt, sie ist aber nicht eingetreten. Gewiß gewann Hagn für seine künstlerischen Interessen im Laufe der beiden Jahre 1863—1865, die er in Italien verbrachte, Anregungen, die er im Umgang mit bedeutenden Menschen, unter denen sich auch Anselm Feuerbach befand, zu vermehren verstand. Aber er erkannte nachdenklichen Sinnes dabei die Grenzen, die seiner Kraft gesteckt waren. Ein herber Zug um seine Lippen scheint zu dem frohen Augenpaar auf seinem Bilde in Widerspruch zu stehen. Vorsicht und überängstliche Sorgfalt hielten ihn in seiner späteren Zeit noch länger als früher vor der Staffelei fest und nur selten entschloß er sich zu Ausstellung oder Verkauf. Am 15. Januar 1898 erst ist Ludwig von Hagn gestorben. So erlebte er noch die Anfänge der Münchener Secession. Hat der scharfe Verstand, der ihm eigen war, geahnt, daß seine Ziele einmal da gesucht und rühmend gewiesen werden würden, wo warmblütige koloristische Kraft und gesicherte realistische Beobachtungsgabe in seiner Kunst zusammendrängten?

Vielleicht hat doch die erstaunliche Vielseitigkeit der Begabung die völlige Entfaltung seines Wesens gehindert. Seinen leidenschaftlichen Wünschen waren der Mangel an Entschlossenheit, der Hang, sich zu zersplittern, und das unstete Schwanken unzuträglich, das Hagn von einer Stadt in die andere, von einem Lehrer zum andern führte. Die vielen Namen bezeugen es, die in diesen Ausführungen haben genannt werden müssen. Sein Halt war und blieb letzten Endes der unbewußte Anschluß des geborenen Müncheners an die gute Tradition der Münchener Schule. Diese hat er in der Wahl ihrer Motive durch die verschiedentlich aufgenommenen und mit technischen Rezepten in Antwerpen und Paris gesicherten Eindrücke anderer Schulen in einer persönlichen Weise bereichert und gleichzeitig auch den Weg gewiesen, der von der Überlegenheit des Stoffes zu seiner unbedingten Unterwerfung unter eine von höchster Geschmackskultur gebotene Malerei führt. Es genügte ihm, der erste Kolorist der Münchener Genremalerei zu sein, wie ihn Pecht und Muther genannt haben. Ludwig von Hagn wäre weiter gekommen, wäre vielleicht einer der vorzüglichsten Meister der deutschen Kunst als Münchener Gegenpartner Adolf Menzels geworden, wenn seinem Temperament eine gebietende innere Sicherheit und nach außen das rücksichtslose Auftreten einer energischen siegesbewußten Kampfnatur sich gesellt hätten. Aber er war und blieb als ein tüchtiger Künstler und guter Mensch immer ein wenig in der Reserve, und die vollendete aristokratische Zurückhaltung seiner Natur übertrug sich aus seinem Leben auf seine Kunst.

Hermann Uhde-Bernays





CARL CASPAR — JOHANNES AUF PATMOS



KARL CASPAR — ELIAS UND DER ENGEL (1914)

KARL CASPAR

Wenn sich der Geist und der jeweils reifere Sinn der Menschheit immer in einer gewissen Gegenbewegung zu der äußeren Zeitform befindet, wie das feinere Gefühl für die geschichtlichen Kräfte lehrt, so treibt uns auch heute unsere tiefere Sehnsucht, nach jenen Geistern und jenen künstlerischen Formen unter uns zu suchen, die tiefer gründen als in der bloßen Gegenwart und die in der Veränderung Dauer bilden und verheißen. Noch eben rang ein junges Geschlecht für einen gemeinsamen Ausdruck schwer gegen Spott und Unwillen und schon treten einige wenige Persönlichkeiten als Träger der Seele dieser Zeit gehäufter Schicksale heraus. Wie lange wird es dauern, dann sind die neuen stilistischen Schlagworte verbraucht und wenige Namen wird man ebenbürtig dem Ruhm der alten deutschen Kunst anreihen. In nur wenigen Werken wird man die ganze Tiefe der Marter dieser Zeit, die Höhe der Empfängnis des Überpersönlichen, die Innigkeit der Berührung mit dem Göttlichen so voll und neu erfahren spüren, daß wir die Schwere der ganzen Menschheit und ihrer Geschichte in uns unvermindert fortleben empfinden und in diesen Werken dafür die Zeugnisse sehen.

In der programmatischen Fortschrittlichkeit hat man sehr oft das Gefühl, daß das Künstlertum allgemein den Sinn des tieferen Kampfes der Form verliert, daß die Form trotz der Besinnung auf ihren eigensten Ausdruck ein immer leichteres Spiel des Geschmacks und Verstandes werde. Wollte man einmal die neuen Werke mitten unter alte gotische Tafeln hängen, so würde man erkennen, wieviel zwar von der perspektivischen und naturalistischen Einseitigkeit, in der sich die Kunst der letzten Jahrhunderte entwickelt hat und wodurch sie mit dem Verlust der Fläche an Geistigkeit und heftigem Charakter verloren hat, bereits überwunden ist, wie wenige aber von den neuen



KARL CASPAR — VERRAT (1914)

Künstlern auch den geistigen Umfang, die ursprüngliche Kraft und Lieblichkeit, die volkhafte und gesellschaftliche Bedeutung mit jenen alten Künstlern gemein haben, die in Dürer und Grünewald Höhe und Ende der eingeborenen deutschen Kunst fanden. Es werden die Künstler sein, die am wenigsten Stilismus machen, die den Reichtum der gegenwärtigen Kunstmittel aber am freiesten gebrauchen und die den Inhalt ihrer Werke zu der unvergänglichen Bedeutung steigern können, die das Geheimnis der alten Kunst ist. Es ist jenes Geheimnis, daß nur eine wirkliche künstlerische Tiefe und nur ein großer geistiger Umfang auch einen wirklichen Reichtum künstlerischer Mittel brauchen und fortbilden kann, so wie Karl Caspar über den engeren, besonders den deutschen Impressionismus hinweg die malerische Form van Goghs und Cézannes vervielfältigt, aus der mehr formalen Anschauung in charakterhafte Erfahrung verwandelt und damit zur deutschen Eigenform gemacht hat. Und mit der künstlerischen Verstärkung vertieft er auch wieder den Umfang der geistigen Formen, bis sich die neue religiöse Welt in ähnlichem Geiste und Maße mit der alten berührt.

Bilder mit dem Schmerzausdruck des „Ölbergs" (Abb. S. 151 u. 153), den Caspar immer wieder in noch eindringlicherer Annäherung des Gottmenschen darstellt, mit der wortlosen Johannesteilnahme des „Abendmahls" (Abb. S. 152) oder mit der Verräterfrage der gleichen Szene, sowie mit dem Gram des „Elias in der Wüste" (Abb. S. 149), das „Ringen Jakobs mit dem Engel" (Abb. S. 158), die Erleuchtung im Brausen des Himmels im „Johannes auf Patmos" (Abb. geg. S. 149), dann die allgemeineren seelischen und mythischen Empfindungen der „Melancholie", der „Betrachtung", der „Sibylle" (Abb. S. 161) sind Formen, in denen der Sinn der Zeit sich sucht und sich im religiösen Schicksal zuletzt erfüllt findet. Die neuen Formen sind von der Natur und der bloßen Gegenständlichkeit,

KARL CASPAR ÖLBERG ·1913·



CHRISTUS UND JOHANNES 1916

KARL CASPAR



KARL CASPAR ÖLBERG (1916)



KARL CASPAR BADENDE (1916)

von der Täglichkeit des Lebens abgegangen und suchen tiefere Bilder. Wollte man dem menschlichen und gesellschaftlichen Grunde nachgehen, aus dem die jüngste Kunstbewegung entstanden ist, die trotz heftigen Protestes der älteren Kreise, trotz ihres eigenen Kampfes gegen die weltanschaulich indifferente „Bürgerlichkeit" auch in Deutschland in wenigen Jahren gesiegt hat, so müßte man den Wurzeln und seelischen Verflechtungen unter der Oberfläche der Gegenwart und äußeren Geschichte nachgraben, um das letzte Geheimnis des treibenden Lebens dieser neuen Formen aufzuspüren. Die jüngste Kunst ist formwerdende sichtbare Erfahrung des Zeitwesens und der Weltanschauung, mehr als die Kunst jedenfalls der zwei und drei letzten Generationen. Es war und ist etwas Prophetisches in ihr und man hat mit Recht die Zernichtung und Umschaffung der heutigen gesellschaftlichen Verhältnisse und ihrer seelischen Angelpunkte in der Zertrümmerung alter und in dem kristallinischen oder organischen Wuchs neuer Formen vorausgebildet gesehen. Der Begriff des Künstlers ist damit ein anderer, aus verborgeneren als nur den Naturquellen gespeister geworden, der dürre Begriff des Kunstwerks wird wieder drängend erfüllt von dem religiösen Untergrund des Lebens und der Geschichte und auch der Begriff der religiösen Kunst verliert wieder das Metierhafte; er bleibt kein bloßer verdorrter Ast mehr, sondern ist der Stamm der neuen Kunst geworden. Es ist charakteristisch, daß die christliche Kunst aus ihrer Abgeschlossenheit heraus, in der der schärfere neue Wille bis heute fast nur stumpf verständnislose Ablehnung erfuhr, keiner Erneuerung fähig war, sondern daß die neue Blüte aus dem überzeugungstreuen Kampf mit der vollen Natur und Kultur der Gegenwart kommen mußte.

Karl Caspar, der 1879 in Friedrichshafen am Bodensee geboren ist und sich so der landsmannschaftlichen Nähe mit dem verehrten Altmeister Konrad Witz erfreut, nimmt heute



KARL CASPAR

BILDNIS M. C.-F. (1916)



KARL CASPAR — ABENDMAHL AUS DEM GROSSEN PASSIONSBILDE (1917)

in der neuen Kunst schon eine Sonderstellung ein. Er trennt sich in der unprogrammatischen Eigensicherheit des Ausdrucks, in Inhalt und Ziel seiner Kunst von der eben errungenen Entwicklungsstufe und weist in eine weitere Zukunft. Was dem künstlerischen und geistigen Bahnbrecher Mitstrebende an Mitteln und Verarbeitungen zutragen, damit das Fundament zu den höheren Zielen befestigt werde, das empfängt er in selten glücklicher und harmonischer Weise aus dem Bunde und der künstlerischen Gemeinschaft mit seiner Frau, der in ihrer einzigartigen Frische und Voraussetzungslosigkeit heute unübertroffenen Landschafterin und Stillebenmalerin Maria Caspar-Filser. Ist es nötig, außer dem sicheren Instinkt des Künstlers, der aber entgegen der älteren Künstlergenügsamkeit zu steter Bewußtheit weitergeformt wird, noch weitere Vorbilder anzugeben? Es erklärt den Kern seiner eigenen Kunst nicht, wenn seine Schätzung van Goghs und dann immer mehr Cézannes, hinter ihnen aber das tiefere Gefühl für Delacroix, dann die Verehrung Rembrandts und in der Pracht des Lebensgehalts die Bewunderung des Rubens, wenn im Durchgang zu den eigenen Idealen Greco, Michelangelo und Tintoretto genannt und wenn eine tiefkeimende Verwandtschaft mit Grünewald erkannt wird. Es gab eine Zeit, wo Giotto und die Frühitaliener noch näher standen, als der erste Hauch der neuen monumentalen Empfin-



KARL CASPAR AUFERSTEHUNG. AUS DEM GROSSEN PASSIONSBILD (1917)

dung vor zehn Jahren etwa am Ende des handwerklich gewordenen Naturalismus durch unsere Zeit ging; und es war im Gegensatz zu einer bloßen Programmstarrheit bei Caspar immer so, daß ihm Thoma und nicht zuletzt auch Uhde trotz ihrer engdeutschen Natur- und Gemütsstimmung und der daraus fürs Geistige folgenden zwiespältigen Empfindung keine Fremden wurden. Der Künstler wächst ja, je eigener er ist, um so mehr ohne Schülerabhängigkeit und gegen jedes Kunsthistorikergesetz einer äußeren Entwicklungslinie aus Großem und Kleinem, er wächst im Grunde aus sich selber. Man kann den Fortschritt von dieser älteren deutschen Kunst an einem Blatt wie der Lithographie „Heimsuchung" (Abb. S. 163) oder an dem Bilde der „Badenden" (Abb. S. 154) ermessen, die in Überwindung der linearen und tonigen Stofflichkeit einen naturinnigeren, naturhafteren und doch geistigeren Reiz der Frische oder einen gelösteren Hauch der lyrischen Empfindung und Beseelung zeigen gegenüber dem einfacheren, ausschließlicher malmethodischen Naturklang und der gedachteren epischen Haltung bei Thoma, die dann leicht in eine absichtliche Symbolik hinübergleiten konnte. In andern Bildern dieser fortgeführten deutschen Kunst zeigt sich deutlich auch die neue Stufe gegenüber Marées, indem der zeitlosen Form durch den stärkeren Natureinschlag eine beseeltere geistige Spannung gegenübertritt, die

eben zur religiösen Kunst hinüberleitet, ein Problem, das Marées mit dem Ideal, das er suchte, nicht hätte lösen können.

Es ist überhaupt das Wesen der neuen, durch Caspar besonders stark in eine Richtung gebrachten Kunst, daß die Naturseele im Innersten befragt wird, und dadurch aber auch der geistige Ausdruck im Ringen mit ihr den bestimmtesten Gehalt gegenüber einer bloß allgemeinen Schönheit bekommt. Im Verfolg dieser Frage, in dieser Zwiespältigkeit der neuen Kunstform liegt, wie sich unserer Zeit ahnungsreich erschloß, das „gotische" Problem, das darum auch gegenüber der klassischen, schließlich immer zu einem Formalismus treibenden Form, zugleich das Problem der religiösen und christlichen Kunst in sich schließt.

Das Naturelement noch in fast mystischer verschlossener Fühlung mit der geistigen Leidenserfahrung zeigt noch besonders deutlich der „Ölberg" von 1913 (Abb. S. 151), in dem auch formal das Entstehen der neuen farbigen Sprache in harter kampfartig andrängender Verbindung mit dem linearen Ausdruck sich erkennen läßt. Es lagert auf dem Bilde eine tragische Schwere der Vereinzelung vor der Natur, aus der sich in stärkster Verinnerung der Leib des Erlösers hebt, in die Opferplatte eingedrückt und doch beinahe schwebend. Dieses Werk war ein erster Markstein der neuen künstlerischen Geistigkeit. Das machtvolle Bild, das dann eine neue Formung nach mehreren dieser ersten ähnlichen Lösungen bringt, der „Ölberg" von 1916 (Abb. S. 153), hat eine viel gewaltigere Entselbstung aus der gedrückten Stimmung, eine geistige Kraft des Ausdrucks in der Tiefenbewegung unter gotisch sich hochkämpfender Wölbung gefunden. Hier löst sich aus der Naturgebundenheit das geschichtlich größere Gefühl. Noch mehr befreit und zu der Tatsächlichkeit der erfahrenen Szene, zu einem dramatischen Ausdruck entwickelt und verwirklicht sich dieses Gefühl in dem großen achtteiligen Passionswerk von 1917, in dem der ganze Leidenszyklus zur Darstellung kam, damit ein erster großer Mittelpunkt der neuen Kunst geschaffen wurde und jene Keime zutage traten, die an die mächtige Kraft der Verwirklichung und des geschichtlichen Zeug-



KARL CASPAR — JAKOB RINGT MIT DEM ENGEL (1917)



KARL CASPAR DIE DREI MARIEN (1917)



KARL CASPAR BILDNIS E. F. (1916)



KARL CASPAR — SIBYLLE (1918)

nisses bei Grünewald erinnern. Ein ähnlicher Fortschritt vollzog sich gleichzeitig von der sakramental-lyrischen Verinnerlichung der Erfahrung in dem großen „Abendmahl" von 1916 zu der Abendmahlszene des Jahres 1917 aus der gleichen Passion (Abb. S. 156). Diese beiden Kriegsjahre haben reiche Früchte gebracht. Bedeutungsvoll ist besonders auch die formale Verschiedenheit dieser Bilder, dort die stark in die Fläche gebannte, fast in einen magischen Schlüssel gebrachte Haltung der Linien, hier die steile Tiefe und die heftige Charakteristik der Einzelgestalten, die nun einem geschichtlichen Ausdruck ihre menschliche Wahrheit geben. Es erwacht eine bewußtere innere Leidenschaft. Das gotische Element, eben das Element einer neuen, größeren, wieder geschichtlichen Bedeutung der Form nach der Naturmalerei, das auch schon in der ersten großen mehrfigurigen „Pietà", die uns die



KARL CASPAR PIETÀ. LITHOGRAPHIE 1910

Lithographie veranschaulicht (Abb. S. 162), einen mehr formalen, gewölbeartigen Aufbau der Figuren zeigte, wird so immer mehr in Charakter, innere Spannung und Belebung der Bilder hineingetragen. Die Bilder werden menschlicher verwirklicht und dadurch im Gegensatz zur allgemeinen Stimmung immer mehr episch, wenn dieses Wort nun auch im neuen Sinne recht verstanden wird, geschichtlich zeugnishaft und wahrhaftig. Das ist ein Ziel, das auch auf dem Wege der ebenfalls zum Religiösen gedrängten Kunst Noldes läge, sobald seine Werke sich von dem Masken- und Konventikelhaften noch mehr befreien könnten.

Überblickt man die Gesamtheit der bereits geschaffenen Werke Caspars, so fällt in einer Zeit, die in Naturübersetzung und stilistischen Versuchen sich immer noch erschöpft, in der oft ganze Ausstellungen kaum ein Bild als Zeugnis einer höheren Formkraft oder eines eigentlichen künstlerischen Bewußtseins enthalten, der Reichtum der Probleme und die unbeugsame Sicherheit der Zielsetzung auf. Die einfache starke Gruppenführung, die in der Kunst immer mehr verloren ging, ist wiederholt in den Bildern des „Judasverrats" (Abb. S. 150) gestaltet. Die unvergängliche Empfindung vor der Ruhe der nackten Gestalt, die der alten Klassik ihre Beseelung gab, wird in naturhafteren Szenen hauptsächlich im Genuß der italienischen Landschaft arkadisch, aber mit einer deutschen Herbheit neu empfunden. Immer mehr aber hat der Künstler jene Bewegung der eigenen Natur sich erworben, die zu einer Kunst führt, die nicht ein bloßes Ideal, sondern ein Geschehen verwirklichen will, in dem der Geist handelnd siegt oder unterliegt. In den Pietàwerken wird die Ruhe innerlich verzehrt. Aus der Bewegung entsteht dann jenes Wesen, das so stark in der Barockkunst des Rembrandt ist, jenes siegend unterliegende Geheimnis der deutschen Form im Gegensatz zu der italienischen, daß diese nämlich sich verlierend mehr auszudrücken sucht als sich betonend. So entsteht die unathmosphärische ringende Lyrik der Farbe in dem Bilde „Jakob ringt mit dem Engel" (Abb. S. 158). Der Expressionismus hat eine



KARL CASPAR HEIMSUCHUNG. LITHOGRAPHIE (1917)

Überbetonung der farbigen Mittel gebracht, die nur ein Anfang feinerer künstlerischer Kultur sein kann. Gerade die deutsche Kunst wird immer wieder ihre stärkste Empfindung nur dann gewinnen, wenn das Mittel des Ausdrucks wieder gewissermaßen erstirbt, um das Leben des Seelischen aus sich zu entlassen. Es entsteht jene neue sozusagen raumlose Kunst, jene Kunst der Fläche und eines neuen dynamischen Ornaments, das aus innerer Bewegung gespeist, jeden absichtlichen äußeren Halt und Zwang sprengt. Das ganze Bild wird zu einem neuen sieghaften Ornament, wie in der „Auferstehung" (Abb. S. 157), die zugleich ein Triumph der Naturüberwindung ist.

Es ist das Zeugnis eines starken Künstlertums, wenn kein Element zu einer ausschließlichen Ausbildung kommt, wenn vor allem auch der Wille zum geistigen Ausdruck das naturhafte Fundament immer weniger entbehren will und kann. Es war stets die Gefahr der neuen deutschen Kunst, Naturpoesien und Idyllen der Phantasie selbst bis zu einer fabelhaften Gemütswelt in der Art Böcklins auszugestalten und dabei den Boden der eigentlichen Form und Aufgabe zu verlieren. Diese Empfindung jugendvoller Naturbeseelung, die auch Caspar in seinen früheren Werken gestaltet, aber immer durch eine herbe Naturnähe gebunden hat, verlor ihren Kern und Charakter und wurde ein überflüssiges Spiel, als man eine eigene deutsche Kunst aus ihr machen wollte. Die wahre Poesie liegt nicht in einer gemachten mythologischen Naturbeseelung, sondern in der immer stärkeren Naturlyrik, die wie bei den alten gotischen Meistern immer selbständiger wird und dadurch das Bild von der bloßen Stimmung immer mehr befreit. Dadurch entstand die blühende Erdenwirklichkeit der alten religiösen Kunst. Auf diesem Wege ist Caspar in seinen neuesten Bildern wie in dem Gang der „Drei Marien" zum Grabe am Ostermorgen (Abb. S. 159). Dadurch entsteht auch die reine volle Pracht der Farbe, die der Künstler so stark in seinen Visionen des „Johannes auf Patmos" (Abb. geg. S. 149) erreicht hat, jene vulkanische Bewegung des Himmels und der Erde, die in einer monumentalen Fläche zu einem ungeheuren Verstummen kommt.

Auch das Porträt wird von dieser neuen Schönheit gesättigt. Es ist nicht das alte gesellschaftliche Repräsentationsbild, es ist auch nicht der einseitig bohrende psychologische Wille, der Bildnissen der neuen Richtung oft einen bornierten Ausdruck gibt. Es ist nicht das Porträt um des Porträts willen, das durch seine Absicht die Form der reinen Erscheinung stört. Es ist eine organische Empfindung, die durch die Verinnerung wächst und zu einem fast teppichartigen Gewebe von stofflichen und farbigen Elementen wird, die je mehr sie zu Eigenleben kommen, um so mehr auch der Gestalt ein in sich ruhendes Leben verleihen (Abb. S. 155 u. 160).

Es bleibt übrig, ein Wort über die geistige und religiöse Bedeutung der Kunst Caspars in der Gegenwart zu sagen. Die Gegenüberstellung zu Uhde — um die Künstler im engen konfessionellen und pietistischen Rahmen zu übergehen, da sie nicht in die ganze Wirklichkeit der Zeitform hineinreichen — und die Anknüpfung an die alte deutsche Kunst zeigen, daß sich hier ein gewaltiger Fortschritt, eine ganze Umbildung vollzogen hat. Während in den letzten Jahrzehnten und heute erst recht in Deutschland vielfach von einer religiösen Erneuerung gesprochen und diese aus der sozialen oder allgemein sittlichen Stimmungsbereitschaft erhofft wurde, die aber wesentlich leere Stimmung blieb, ist hier in engster Fühlung mit dem fortschrittlichen Zeitempfinden, mit der Befreiung des Bildes aus der bloßen Stimmung, das starke und reine Formgefühl einer neuen religiösen Kunst entstanden. Der Zwang zur Zeitform gegenüber einer weichlichen Idealistik, das unerschütterliche Beharren in der erkannten Aufgabe hat sie entstehen lassen. In Caspars Kunst — und das ist ihr wesentlichstes — ist das, was Georg Simmel in Rembrandts Kunst als dem Ende und Gegensatz der mittelalterlichen Formwelt trotz ihrer „Gläubigkeit" nicht mehr findet, wieder neu entstanden, der starke „Glaube" im Kampf um den Sinn der Zeit und ihres Schicksals.

Konrad Weiß





FRITZ HUF — LIEGENDE (TERRAKOTTA)

Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin



FRITZ HUF — OLAF GULBRANSSON

FRITZ HUF

Nach Lehrlingsjahren in einer heimatlichen Goldschmiedewerkstätte wandte sich Fritz Huf, der Schweizer, nach Deutschland und begann auf eigene Faust zu bildhauern. In den Erstlingsarbeiten sprechen die Eindrücke, welche er sich aus der Kunstauffassung geholt hatte, wie sie durch das Genie Rodins ins Leben getreten war. Die Leidenschaft will das Material überwinden, die Silhouette flackert malerisch hin und her, und die Binnenform ist von ruhelosem Auf und Ab bewegt. Es konnte sich nicht um eine Stellungnahme zur Kunst Rodins handeln. Die ersten künstlerischen Aufwallungen waren es, die kecken Versuche skrupelloser Jugend. Huf schüttelte bald das kaum Errungene von sich ab. Seine Natur mag ihn getrieben haben, er mag verspürt haben, daß er der Zeit mit etwas anderem dienen mußte — entschlossen wandte er sich zum Einfachen. Gemäß der Plötzlichkeit dieses Umschwunges ist es nur begreiflich, wenn das Pendel nach der Gegenseite ausschlug. Es kam jetzt alles darauf an, den Umriß in knappe Formel zu zwingen, die Modellierung in schlichten Flächen

Die Wiedergabe der Werke von Fritz Huf erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Kunstverlages Fritz Gurlitt in Berlin.



FRITZ HUF — BÜSTE DES SCHAUSPIELERS PAUL WEGENER



FRITZ HUF — BÜSTE DES STAATSSEKRETÄRS A. D. DR. SOLF

anzulegen. Das Modellstudium trat zurück hinter der Wichtigkeit, etwas Typisches aufzustellen und die Naturform zugunsten einer Stilform zu überspannen. Auf der Berliner Secession 1916 erschien ein lebensgroßer schreitender, nackter Jüngling. Er trug die Merkmale dieser Überstilisierung an sich und wirkte dadurch, trotz des zarten Reizes in seiner Gesamterscheinung, zu absichtlich archaisierend, glatt und gezerrt. Für Huf war diese Jünglingsfigur eine durchaus aufrichtige Angelegenheit; eine Auseinandersetzung mit sich selbst, eine Abrechnung, eine Richtschnur. Er erfuhr jetzt, wo die Gefahr lag, wenn die Reduktion auf die Spitze getrieben wurde. Seine gesunde künstlerische Empfindung wies ihm den neuen Weg. Die Einkehr und die neuen Ziele läßt am nachdrücklichsten Hufs Bildnisplastik erkennen, welche jetzt in den Vordergrund seines Interesses trat.

Der Kopf Rainer Maria Rilkes trägt die Spuren jener absichtlichen Veränderung der Naturform, wie sie der schreitende Jüngling in der Freiplastik besonders markiert hat. Rilkes Züge vertrugen die leichte Abwandlung und keusche Archaisierung; aber Hufs Ehrlichkeit konnten der stilisierte Kopfkontur und die ins Dekorative hinübergespielte Kurve des Schnurrbartes auf die Dauer nicht befriedigen. Er hatte sich für die Einfachheit entschieden, und die Einfachheit durfte nicht von einer bestimmten künstlerischen Absicht diktiert sein, sondern mußte sich aus der Natur selber ergeben. In der Büste Olaf Gulbranssons (Abb. S. 167), welche derjenigen Rilkes zeitlich folgte, ist der Umriß des Kopfes keine um ihrer selbst willen gezogene Bogenlinie mehr. Die Natur ist nur in knappester Weise wiedergegeben. In der Straffung dieser Schädelkurve ist ein nicht gewöhnliches Maß von Energien festgehalten. Die Modellierung verzichtet auf gewaltsame Eckigkeiten, ist rundlich, einfach, natürlich. Das geistig Bedeutsame, welches Huf in den Kopf Rilkes zu legen wußte, war nicht an die über das Natürliche hinaus gesteigerte Formengebung gebunden. In dem Gesicht Gulbranssons zuckt es allseits wie aus inneren Spannungen auf, und die weit vorwärts blitzenden Augen sind ganz Geist. Huf hat die romantische Wallung der ersten Anfänge überwunden, hat die bis zur Starrheit getriebene Vereinfachung hinter sich gelassen — aber er hat aus jener Jugendzeit das Temperament herübergerettet, und die Zeit des schreitenden Jünglings hat ihm die Erkenntnis für Maß und Haltung gebracht.

Das Porträt Kolbes (Abb. S. 172) zeigt den Dargestellten



FRITZ HUF — RÖTELZEICHNUNG



FRITZ HUF — STAUNENDES MÄDCHEN (TERRAKOTTA)

Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin



FR. HUF ▫ FÜRSTIN MECHTHILD LICHNOWSKY



FR. HUF BILDHAUER G. KOLBE

ganz der Natur entnommen, den Kopf ruhig frontal eingestellt, schlechthin einfach gebildet. Wer aber könnte vor dem Werke den Vorwurf nüchterner Naturalistik erheben oder ihm akademische Glätte nachsagen? Was ihm die künstlerische Echtheit sichert, ist die Spannung der Linien, das vermeintliche Vibrieren der Oberfläche, auf welcher Schatten und Halbschatten spielen, es ist das rein Persönliche, welches der Künstler als eigentlichsten Nerv in sein Bild legt.

Den Kopf Paul Wegeners (Abb. S. 168), des leidenschaftlichen Darstellers, ins Dämonische zu steigern, die breitgeprägten Züge in ein monumentales Übermaß zu zerren, lag nahe. Huf widerstand und begnügte sich sozusagen mit der getreuen Gestaltung der bürgerlichen Züge. Um so bedeutender rührt die Festigkeit des Blickes an uns, empfinden wir das Schwellen der Nasenflügel, erkennen wir hinter der breiten Stirn und aus den gepreßten Mundwinkeln die Ansammlung geistig-seelischer Gewalten.

Ähnlich läßt Huf in seiner Büste des Staatssekretärs Solf (Abb. S. 169) ohne Übertreibung das Massiv des edlen Kopfes für sich sprechen. Die Ökonomie der aufgewendeten Mittel kommt der geistigen Haltung zugute. Wie Huf es vielfach nicht bei einer Fassung bewenden läßt und zwei- und dreimal von neuem ansetzt, so hat er sich auch an Solfs Kopf wiederholt versucht. Einmal hat er den Oberkörper mitgebildet und damit eine gewisse Steigerung des Gesamteindruckes erzielt. Brust und Schultern scheinen dort von einem Panzer umschlossen. Der Kopf tritt mit um so größerer Wirksamkeit aus diesem mächtigen, ruhigen Lager heraus. In dieser Gesamterscheinung mag die Büste manchen an einen Renaissancekopf vom Korn des Verrocchioschen Condottieren erinnern. Aber es wäre ungeschickt, von Entlehnung zu reden. Andere mögen auch in Hufs Arbeiten Anklänge an ägyptische Plastik zu finden glauben, und es wäre auch der eine oder der andere französische wie deutsche Künstler der Gegenwart zu finden, zu welchem sich Beziehungen zu ergeben scheinen. Solche Feststellungen sind müßig. Es ist nur selbstverständlich, daß einem eindrucksfähigen Künstler wahre Kunst der Vergangenheit wie der Gegenwart zum Erlebnis wird, mit dem er sich irgendwann und irgendwie auseinandersetzen muß. Will man Huf gerecht werden, so kann man es nicht durch den Versuch, ihn mit anderen in Beziehung zu bringen, sondern durch die Einsicht, daß bei ihm das Entscheidende in der inneren Notwendigkeit liegt, aus welcher heraus seine gesunde Naturvorstellung, die Einfachheit seiner Mittel und die Vergeistigung seiner Form erwachsen.

Mit der Wiedergabe zweier weiblicher Büsten mag der Eindruck abgerundet werden, welchen

uns die Bildnisplastik Fritz Hufs zu vermitteln vermag. In der „Büste der Gattin“ (Abb. S. 173) spricht eine ganz persönliche Lebendigkeit. Das Besondere, Einmalige kommt in der leise vorgeschobenen Haltung des Köpfchens und in den scharferfaßten, ausdruckerfüllten Einzelzügen zu reicher Geltung. Demgegenüber bedeutet der Kopf der Fürstin Mechthild Lichnowsky (Abb. S. 172) in seiner völlig ruhigen Einstellung und der linearen Schlichtheit das Festhalten des Bleibenden. Über die ruhigen Züge hinweg spricht das feinerwogene Spiel des Lichten und Dunklen von Kräften des Gefühls, des Gedankens, des Willens.



FRITZ HUF DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

auf volle Rundungen, auf ein weiches Ineinanderspielen sich sanft abstufenden Lichtes.

Als heitere Beschließung sei die Bronze des stehenden Mädchens vorgestellt, in welcher sich zu den besprochenen Merkmalen der Hufschen Plastik ein liebenswürdiger Zug pikanten Humors gesellt hat (Abb. S. 174).

Huf bedient sich für seine freiplastischen Arbeiten eines ansehnlichen zeichnerischen Studienmaterials und greift auch manchmal zur Radiernadel, um sich — auf alle Binnenzeichnung verzichtend — in zartem Umriß über die Form Rechenschaft zu geben. Die meisten Studienblätter sind mit dem Rötelstift gezeichnet. Das ist kein Zufall; denn dieses farbige, schmiegsame Mittel kommt Hufs Absichten entgegen. Sicher und empfindungsreich werden in weichen, welligen Linien die Körper umzeichnet und in fein gewischten Flächen die Schatten zart angegeben (Abb. S. 170).

Äußere Beschränkung und innere Belebung sind die beiden Hauptwesenszüge, welche auch die figurale Freiplastik Hufs kennzeichnen. Denkt man noch einmal an den schreitenden Jüngling zurück, so sprechen die neuen Arbeiten, wie die abgebildeten Terrakotten der „Liegenden“ (Abb. S. 166) und des „Staunenden Mädchens“ (Abb. S. 171), von demselben Entwicklungsgang, wie er aus der Bildnisreihe erkennbar geworden war. Die Stilform war nicht im Einklang mit der körperlichen Gegebenheit zu bringen gewesen. Eindringliches, ehrliches Naturstudium, wovon manches Stück im Atelier des Künstlers spricht, hat die Formenerkenntnis vertieft; aus dieser neuen Stellung zur Erscheinungsform konnte erst die neue Vereinfachung und Glättung gefunden werden, welcher Gewaltsames nicht mehr anhaftet. Das Struktive spricht insbesondere bei der „Staunenden“ stark mit, jedoch ohne zu verletzen. Die lineare Flüssigkeit und die weiche malerische Vertriebenheit sind unmittelbarer Ausdruck Hufschen Sehens und Wollens geworden. Nicht auf die Schärfe der Einzelform und ihre harte plastische Herausarbeitung kommt es ihm an, sondern auf den ruhigen Fluß des Ganzen, auf feine, melodische Linien,

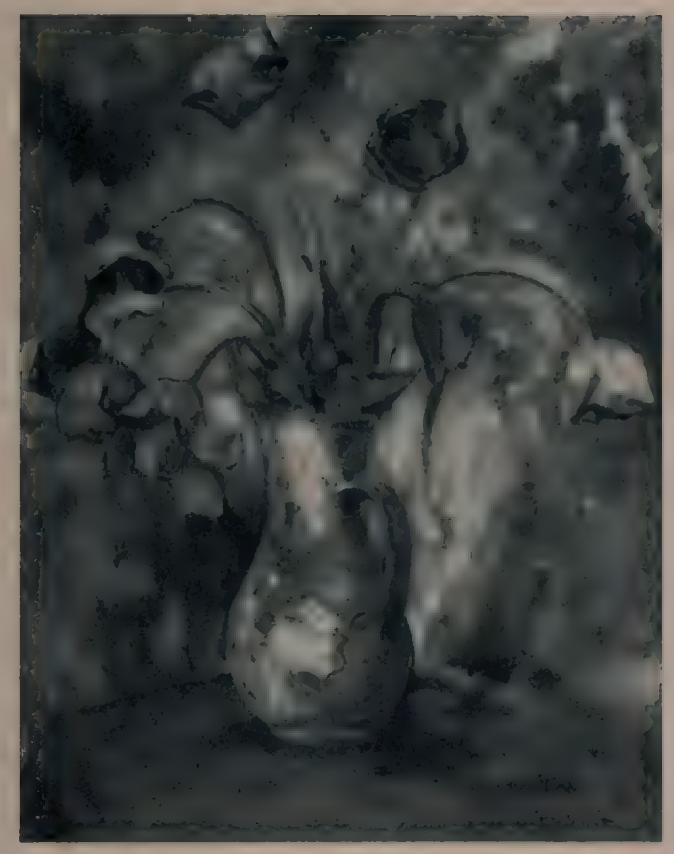
Es ist zu früh, Umfang und Fruchtbarkeit der Begabung Fritz Hufs bemessen zu wollen. Er steht heute trotz einer Reihe arbeiterfüllter Jahre noch gewissermaßen am Anfang. Es wäre voreilig, sagen zu wollen, in welcher Weise das heute abgeschlossene Werk nach einer bestimmten Entwicklung hin zu reifen scheint. Heute bedeutet er unter den Jüngeren, welche vielfach über theoretisch und literarisch gefärbten Voreingenommenheiten des Künstlers höchstes Erbgut, die sinnliche Erkenntnis, verlieren, eine durchaus gesunde Erscheinung, einen aufrechten Mann, der sich die Freiheit der Anschauung und des Handelns gewahrt hat. Er liebt die Natur, und er vereinfacht und beseelt sie, ohne sie zu vernichten oder ihr Gewalt anzutun. Das Gleichgewicht, welches er zwischen Form und Inhalt zu wahren weiß, mag die Gewähr für eine starke Weiterentwicklung bieten.

Erwin Rosenthal



FRITZ HUF — STEHENDES MADCHEN

Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin



HANS VÖLCKER LILA TULPEN

HANS VÖLCKER

Eine Veröffentlichung über Hans Völcker wird nicht nur durch den zufälligen Anlaß einer vor einiger Zeit im Nassauischen Kunstverein in Wiesbaden stattgefundenen Ausstellung gerechtfertigt, sondern auch durch die allgemeine Bedeutung Völckers für das künstlerische Leben unserer Zeit. Hat doch der Künstler in zwei entscheidenden Perioden der deutschen Malerei dicht neben den ersten Bahnbrechern gekämpft und deren Errungenschaften mit ungewöhnlicher Klarheit, hervorragendem Geschmack und in individueller Weise in eigene gute Leistungen umzusetzen verstanden.

Völcker ist am 21. Oktober 1865 zu Pyritz in Pommern als Sohn eines Pastors geboren. Er bezog die Berliner Kunstschule. Sein Interesse für das Kunstgewerbe, das auf dieser Schule erwacht war, blieb allezeit in ihm lebendig und trug später seine Früchte, indem er nicht nur auf dem Gebiet der Innendekoration, wie wir sehen werden, eine umfangreiche Tätigkeit entfaltete, sondern auch für die reine Malerei eine solide praktische Grundlage gewann. Er betrachtete das Bild nicht nur als Einzelerscheinung, als schöne Darstellung eines geliebten Gegenstandes, sondern auch als edelstes Schmuckstück des Wohnraumes. Dadurch gewannen seine Gemälde jene im besten Sinne dekorative Vollendung und Durchbildung, die sie über das Studienmäßige hinaushebt, das dem Impressionismus so leicht anhaftet.

Nachdem einige Jahre an der Kunstschule dahingegangen waren, hatte Völcker das Glück, bei dem Landschafter H. Gude als Schüler aufgenommen zu werden. Dieser muß ein vortrefflicher Lehrer gewesen sein; so strenge Anforderungen er an solide Arbeit stellte, so ließ er doch seinen Schülern in der Wahl der Kunstrichtung freie Hand. Völcker traf dort W. Leistikow als Mitschüler; beide begegneten sich in der Liebe zu dem eben erwachenden Impressionismus und in der Verehrung für dessen Berliner Hauptmeister M. Liebermann. Beide liebten vor allem die ernste, norddeutsche Landschaft. Wer die



HANS VÖLCKER — DAS KLOSTER

Motive beider Künstler vergleicht, wird viel Verwandtes in Wahl des Gegenstandes und Ausschnitts finden. Besondere Neigung hatte Völcker zu allen Zeiten für das nordische Meer. Das Wasser, das er als Sportsmann und Naturfreund liebte, hat er auch als Künstler mit besonderem Verständnis und inniger Liebe geschildert.

Dem ernsten Freunde der deutschen Landschaft waren auch romantische Neigungen nicht fremd. Er schwärmte damals für Böcklin und zog auch nach Italien. Diese Liebe hinterließ aber keine tiefen Spuren in ihm; sie scheint an seiner klaren Einsicht in das, was uns damals vor allem nötig war, gescheitert zu sein. Hierauf ging Völcker als selbständiger Künstler nach München, von wo er nochmals eine Studienreise nach Italien unternahm. Er gehörte zu den Begründern der im Jahre 1896 entstandenen Luitpoldgruppe. 1899 ließ er sich in Wiesbaden nieder, das von nun an seine Heimat blieb. Die stille Provinzstadt wußte noch nichts von der neuen Kunst des Impressionismus. Der Kunstverein pflegte in beschränkten, dürftigen Räumen die Düsseldorfer Romantik und die philisterhafte Kleinstadtkunst. Aber bald wurde es lebendig. Einige jugendliche Revolutionäre, unter ihnen Völcker, gründeten zur Pflege des Impressionismus die „Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst". Die Sommerzeit der Jahre 1899—1904 verbrachte er in der Eifel, wo er mit Oskar Moll zusammen arbeitete. Studienaufenthalte in der Lüneburger Heide und Friesland folgten. Von 1905—1906 lebte Völcker in Südafrika, von wo er eine reiche Ausbeute an Bildern und Studien mitbrachte. Die südliche Sonne hatte jedoch wenig Einfluß auf seine Farbenanschauungen ausgeübt, er sah die afrikanische Landschaft, wie bisher die italienische, mit den Augen des deutschen Impressionisten. In München und Wiesbaden war Völcker zum selbständigen Künstler herange-



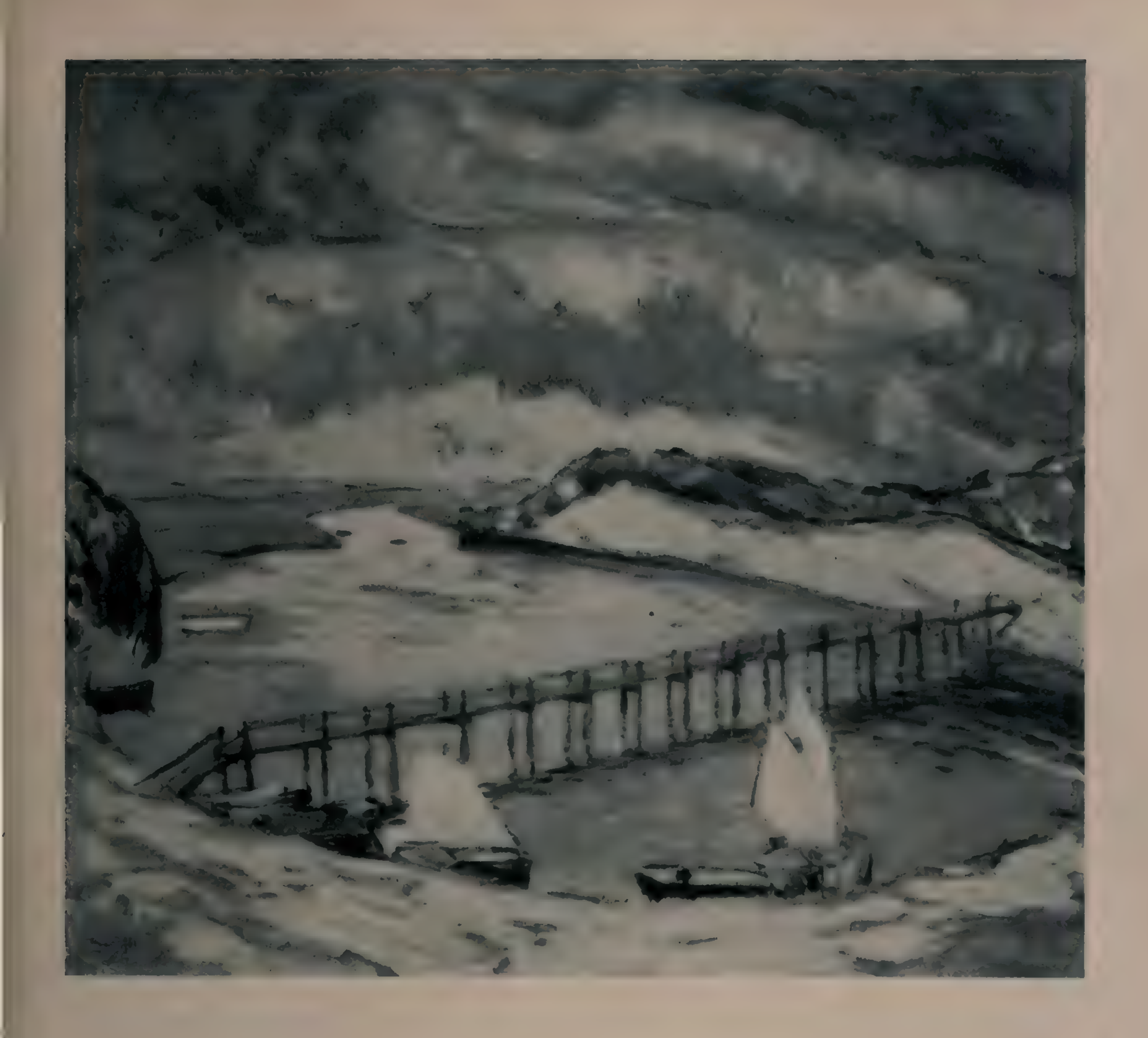
HANS VÖLCKER ITALIENISCHE KÜSTE

reift, zum impressionistischen Landschafter, der Paris nicht gesehen hatte. Er ist so sehr und ausschließlich Landschafter, daß auf den 150 Bildern der Ausstellung nirgends ein Mensch und ganz selten in untergeordneter Weise ein Tier zu erblicken ist. In den ruhigen Ernst seiner Stimmung paßt offenbar die Staffage nicht; daß er die Figur beherrscht, hat er in seinen Wandbildern, besonders dem großen Figurenfries des Kaiser Friedrich-Bades zu Wiesbaden, bewiesen. Französischer Einfluß ist nur indirekt zu verspüren, man denkt an Monet, namentlich in den Wasserdarstellungen, die in Sonnenlicht in reichen Farbenstrichen vibrieren. Die innerlichste Verwandtschaft aber verbindet ihn mit Courbet, soweit dieser Landschafter ist. Wie dieser, behandelt er weder Luft- noch Lichtprobleme, das Himmelsgewölbe spielt auf Völckerschen Bildern meist eine untergeordnete Rolle, fast nie finden wir in Duft verschwimmende Fernen, das Hauptgewicht ist auf die Schönheit der Materie, auf eindringlichste Darstellung ihrer farbigen Außenseite und den Zusammenklang der Farben gelegt. Daher sind Völckersche Bilder, wie die Courbets, von satter Farbenpracht und reinster Harmonie. Hierin kommt im besten Sinne das Dekorative zum Ausdruck. Völckers Landschaften entbehren nicht der landschaftlichen Stimmung, aber das ist nicht das Beste seiner Kunst. Gar mancher andere, der ihn als Maler nicht erreicht, sieht das Stimmungsleben der Natur reicher und mannigfaltiger und fesselt selbst, wo das malerische Können der Aufgabe nicht mehr gerecht wird, insofern das eigentümliche Leben der Natur, der Zusammenhang der Bodengestaltung und der Wechsel von Licht und Atmosphäre geschildert werden.

Bei Völcker kommt das in zweiter Linie. Die Pracht der angeschauten Gegenstände er-



HANS VÖLCKER STILLEBEN MIT KAKTUS

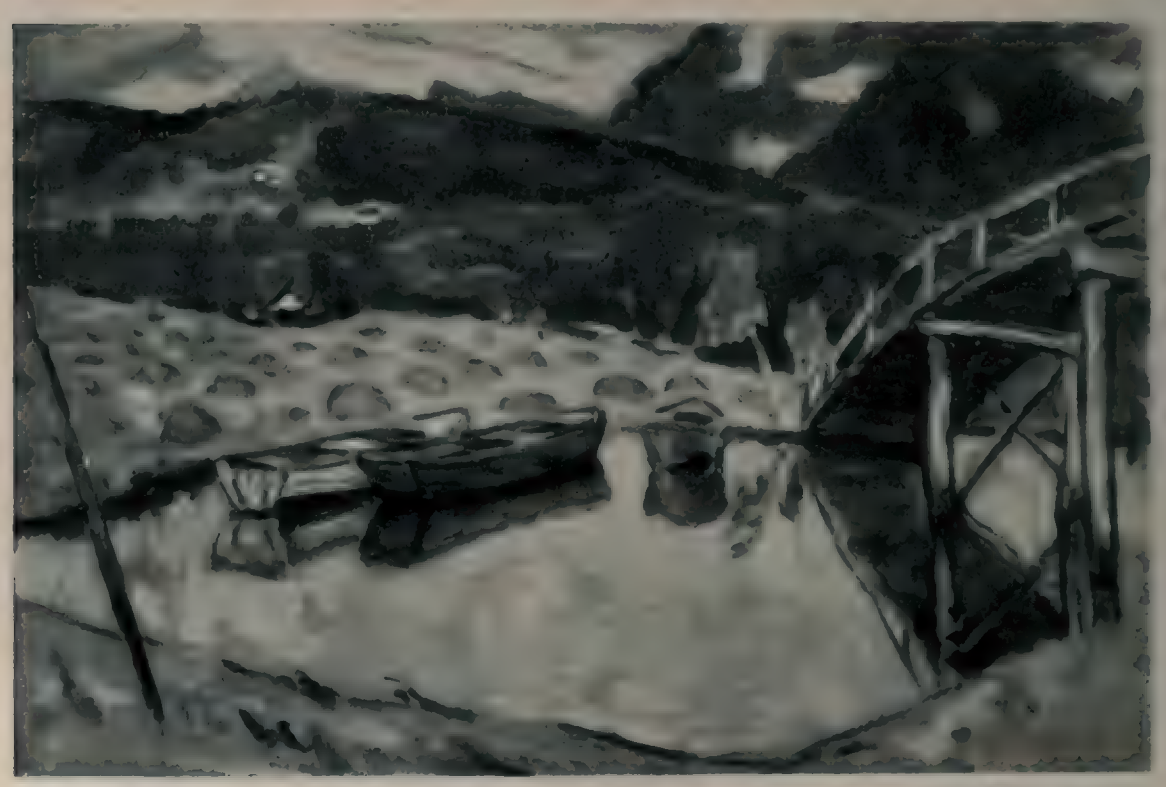


HANS VÖLCKER FLUSS MIT BRÜCKE

regt ihn an sich und zwingt ihn, sich in Harmonien, die er aus seiner Begeisterung über diese Schönheit schöpft, auszusprechen. Unbestechliche Selbstkritik, Klarheit des Urteils und hohes Können unterstützen ihn dabei, so daß fast jedes Bild zum Ausdruck des künstlerischen Willens wird. Gerade als farbige Gesamterscheinung ist das Werk Völckers durchgängig auf der Höhe, es gibt keine Versager, keine Lücken im Können. Es war nur selbstverständlich, daß er sich später in reichem Maß dem Stilleben zuwandte. Für die Harmonien, die ihn innerlich bewegten, bedurfte er der Landschaft nicht, ein Blumenstrauß tat es auch. Es waren ja nicht die paar Blumen, die er darstellte, sondern die Klänge der Farbenharmonie, die von den Blumen und ihrer Umgebung in seiner Phantasie ausgelöst wurden. Daher spielt auf seinem Stilleben der Hintergrund eine ebenso wichtige Rolle als die dargestellten Gegenstände; er ist völlig in das Bildganze aufgenommen und spricht so lebhaft mit, wie die Blumen oder die Früchte. Ist es doch gleichgültig, wer die einzelnen Farben der Symphonie trägt, Hintergrund oder Hauptgegenstand. Daher fehlt auch in den Stilleben, namentlich den späteren, Luft- oder Raumwirkung. Zu einheitlicher Fläche schließen sich die köstlichen Farben zusammen, der Hintergrund verschmilzt mit den Dingen davor zu einer dekorativen Einheit.

Hiermit sind wir schon zu dem Teile der Entwicklung gelangt, der die Loslösung vom Impressionismus bedeutet. Zuvor müssen wir kurz die Unterbrechung erwähnen, die seine Tätigkeit als Tafelmaler durch verschiedene andere Aufgaben erfuhr. Im Jahre 1910 schuf er die Wandmalereien des Krematoriums auf dem Südfriedhof in Wiesbaden, 1912 einen großen Figurenfries im Kaiser Friedrich-Bad. Gleichzeitig leitete er dort die gesamten Arbeiten der Innenausstattung. Daran schloß sich 1914 die dekorative Ausstattung des neuen Museums und die Neuordnung der Gemäldegalerie. Es ist unmöglich, hier ins einzelne einzugehen. Überall zeigte sich Völcker als hervorragender dekorativer Künstler, der jede ihm gestellte Aufgabe in ehrenvoller Weise löste.

In der Zwischenzeit, etwa um 1912, setzt eine Befreiung der Technik ein, die die Abkehr vom Impressionismus bedeutet. Paris ist wiederum ohne direkten Einfluß. Vielleicht mögen Erinnerungen an den Aufenthalt in Südafrika oder einige weitere Studienreisen nach Italien mitgewirkt haben, jedenfalls war die Entwicklung, die die Malerei in Deutschland infolge der französischen Einflüsse nahm, entscheidend. Völcker war geistig zu frisch, um die ihm gemäßen



HANS VÖLCKER — BRÜCKE BEI MURNAU



HANS VÖLCKER — MORGEN AM COMERSEE

Elemente der neuen Richtung nicht aufzunehmen. Die Farbe wurde lichter, heller, leuchtender, sie wurde in viel höherem Maße Stimmungsträger. Das Stoffliche des Vorwandes trat immer stärker zurück. Nicht das Gegenständliche trug jetzt die Stimmung, es regte ihn nur noch an, so daß sie frei und ungehemmt seiner Seele entquoll. Völcker wird Expressionist. Zwar nicht in dem Sinne, daß der Gegenstand völlig aufgelöst und unkenntlich wird, aber er ist unwichtig, er wird aufgesogen und neugestaltet und dabei in eine solch erhöhte Sphäre von Farbenschönheit übertragen, daß der ursprüngliche Naturzustand vor dem Bilde, das der Künstler daraus gestaltet, tief herabsinkt. Romantische Schönheit ergießt sich über die einfachsten Stillebenvorwürfe, Landschaften aus Oberbayern z. B. gestalten sich zu Farbenakkorden, die man früher nur unter südlicher Sonne zu bilden gewohnt war. Der Pinselstrich löst sich zu freien Fluten der Farbenwellen.

Auf dem großen Bilde der Sammlung Kirchhoff ist der Dünenwald, der die Anregung gegeben, nur kaum als solcher kenntlich. Dafür zuckt ein gespenstiges Leben in den sich windenden, vom Seewind zu Krüppeln gedrehten Stämmen und aus dem zwischen Braun zerstreuten kärglichen Grün des Buschwerkes. Ein unheimliches Licht bricht darüber durch eine Spalte des violetten Gewölbes. Die Formen sind mit äußerster Sparsamkeit gegeben. Dafür ist das Leben der Farbe um so stärker. In einem mächtigen Seestück tritt er durch die Gleichheit des Motivs in nächsten Wettstreit mit Courbets Wogenbildern. Dieselbe Gewalt der Wogen stürzt sich auf den ganz vornliegenden schaumbedeckten Strand. Dahinter wallt die unendliche See, darüber flutet in stärkster Bewegung der vom Sturm zerrissene Himmel. Die Schönheit der Farbe, die Wucht des Pinselzuges sind voll Stimmungsgehaltes. In einem Punkt begegnen sich beide Meister. Die Kraft und Schönheit der Farbe ist beiden das entscheidende Stilelement, mit dem sie zugleich die Stimmung erzeugen. Aber Courbet gibt die Natur deutlicher, er schafft sich damit einen stärkeren Widerstand, den er beleben muß, Völcker gibt weniger vom unmittelbaren Abbild der Natur, dafür aber mehr befreiten Schwung der Seele. Wenn er Courbets Gewalt nicht ganz erreicht, so ist es wohl dem Umstand zuzuschreiben, daß wir bei Courbet die größere, innere Energie fühlen, die zur Erreichung des gleichen Ausdrucks bei gleichzeitiger genauerer Wiedergabe der Natur notwendig ist. Völcker braucht weniger innere Gewalt, weil er sich von der Materie von vornherein entfernter hält. Er entwickelt seinen Flug leichter und mit minderer Anstrengung. Darum teilt sich auch dem Zuschauer trotz der starken Bewegtheit der Bildfläche kein solches Maß von Erregung mit, wie bei Courbet. Dies soll nicht zur Verkleinerung Völckers gesagt sein, sondern um ihn an dem Höchsten zu messen, mit dem er den Maßstab gemein hat.

Völckers Entwicklung breitet sich wie eine gleichmäßige Fläche logisch aus. So bescheiden sich der Umfang seiner Stoffe darstellt, insofern er nur Landschaft und Stilleben gibt, so vielseitig ist die innere Entwicklung, so reich die Verschiedenheit der Farbenstimmung. Er zeigt sich hierin als ein Meister, der die Schätze der Vergangenheit mit trunkenen Sinnen aufgenommen hat. Die feinen Reize alter Seidenbezüge, die verschossenen Halbtöne des Rokoko verwendet er mit gleicher Sicherheit, wie die sammetartig tiefen Töne des 19. Jahrhunderts und die hellen Fanfaren des Expressionismus. Frei und leicht schließen sich die Eindrücke zusammen und werden zum malerischen Gedicht.

Man hat vielfach die letzte Entwicklung Völckers nicht verstanden und als einen Bruch mit seiner impressionistischen Vergangenheit ansehen wollen. Dabei wird übersehen, daß gerade das Beste an ihm, das ihn zum Künstler macht, beiden Entwicklungsstufen gemein ist. Früher war es gebunden an die genauere Wiedergabe des Vorwurfs, jetzt beherrscht es diesen in höherem Maße und entfaltet sich damit um so reiner und kräftiger. Der Expressionismus, wenigstens der wahrhaft künstlerische, ist eben nur eine Entwicklung des Impressionismus, wie auch dieser nur eine Entwicklung der naturalistischen Malerei der vorausgegangenen Epoche war.

Seine Befähigung zur dekorativen Ausgestaltung von Innenräumen kam nicht nur den oben genannten öffentlichen, sondern auch zahlreichen Privatgebäuden zugut. Als Vorstandsmitglied des Nassauischen Kunstvereins trat er seit Eröffnung des neuen Museums stark in den Vordergrund, indem er der lebensstarken jungen Kunst des Expressionismus die Tür öffnete. Damit begannen hier wieder Kämpfe um die Kunst, die neues Interesse an derselben und erneute Sammeltätigkeit wachriefen.

So fand Völcker in der Provinz einen Boden, wo er wohl eine reichere und segensreichere Tätigkeit entwickeln konnte, als in den bekannten Kunstzentren. Sein Leben ist der Mühe wert gewesen; mögen ihm noch viele Jahre in Fruchtbarkeit beschieden sein.

W. Laaff



ADOLF v. MENZEL HANDSTUDIE

HÄNDE

Die Hand in der Malerei soll weder ausschließlich als Gegenstand an sich, also nicht als eine in der Ausformung stillebenmäßige Erscheinung betrachtet werden, noch soll lediglich ihre Geltung im Bildnis, wo sie entscheidend mitspricht, Parallelen schafft und Bekräftigungen gibt, erörtert werden. Wätzoldt hat die feine Formel gefunden, daß die Hand im Bilde „Verkünderin menschlicher Innerlichkeit“ sei, und daß es drei Wege gebe, das zu bekunden: es käme in Frage die Hand nach ihrer äußerlichen Bildung, die Hand nach der Art ihrer Bewegungen, also die gestikulierende Hand, und die Hand nach der Feinheit ihrer Empfindung, als Tastorgan.

Wie sehr die ruhende Hand, die Hand als Stilleben oder die getreu abgeschilderte Hand im Sinne des Porträts, Stimmungsträger und Charakterverkünder zu sein vermag, beweisen die Hände auf den drei Selbstbildnissen Albrecht Dürers von 1493 (Paris), 1498 (Madrid) und 1500 (München). Es sind physisch die gleichen Hände: die des einundzwanzigjährigen Jünglings, der die Blume Männertreu hält, als ginge es auf die Freite, die des sechsundzwanzigjährigen eleganten Weltmanns, der fast modisch aufgeputzt erscheint und seine Hände lässig ineinandergelegt hat, ruhend, sinnend, und die tatkräftige Rechte, die dem reiferen seßhaften Manne gehört, die Hand, die den Pelz umschließt und zusammenfaßt. Dürers Hand ist keine sogenannte „schöne Hand“, ihr fehlt die weiche Rundung, die Zartheit, fehlt die nervöse Durchgeistigung; aber es ist eine gescheite, geschickte, sympathische Hand; man staunt, wie beweglich sie ist, gewinnt besonders vor der Hand des Münchner Bildes Ehrfurcht, wenn man das Geäder betrachtet, das wie ein Netz im Hochrelief die Hand überspinnt. Merkwürdig: die Hand Dürers spricht, wenn man sie vom Inhalt des Bildes sondert und



J. B. GREUZE AUS DEM ZERBROCHENEN KRUG

als Einzelerscheinung betrachtet, dreimal verschiedene Stimmungen aus. Die Pariser Hand ist das Dokument jugendlicher Unbesorgtheit, sie hat nichts erlebt, ist fast ein wenig spielerisch, ist als Ganzheit erfaßt und gestaltet. In den Madrider Händen steht schon mehr geschrieben, diese Hände haben schon ins Leben gegriffen, haben geschaffen, geliebt, geruht, aber noch ist nicht jene Abgeklärtheit, um nicht zu sagen Verklärung in ihnen, die für die bis ins einzelne liebevoll durchgebildete, geradezu architektonisch gebaute Münchner Dürerhand charakteristisch ist: das ist die Hand des Meisters, der seine Kunst und sein Leben beherrscht. Es ist eine fast über die Jahre des Porträtierten hinaus alte Hand, eine reife Hand, der man es glaubt, daß sie dieses Meisterwerk schuf, auf dem sie selbst prangt, ganz so wie man auch an Böcklins Hand auf seinem Selbstbildnis mit dem fidelnden Tod glaubt.



A. DÜRER ■ AUS DEM SELBSTBILDNIS VON 1493 (PARIS)

Es ist das Seltsame und Eigenartige an den von Dürer gestalteten Händen seiner Selbstbildnisse, daß sie, imaginär losgelöst von den Körpern, ihr eigenes Leben leben, daß aber zugleich die große Persönlichkeit in ihnen weiterschwingt und das mit so überzeugender Kraft, daß diese Hände nur Dürer selbst, niemandem sonst gehören können. Sie sind also Individualitätsdokumente, gemalte Steckbriefe, gewissermaßen Vorahnungen der Daktyloskopie. Warum nicht? Man spricht von Berufshänden, will aus der Gestalt und Form der Hand Rückschlüsse ziehen, die bis zu feinen Unterscheidungen gehen: die Hand des Arztes, des Bildhauers, bei den Handwerkern die Hand des Schneiders, Schusters, Schmiedes weist charakteristische Formen oder Abformungen auf, warum sollte nicht die Möglichkeit bestehen, von „Porträthänden" zu sprechen, warum sollte im besonderen bei einer so hochentwickelten, uroriginalen Persönlichkeit wie Dürer nicht die Hand im gleichen Sinn Individualitätsdokument sein wie der Schädel? Der Anatom Froriep hat Schillers Schädel auf Grund anatomischer Ausmessungen erkannt und uns von der Echtheit seines erschütternden Fundes überzeugt: man sollte meinen, auf Grund des getreuen Bildnisses, das Dürer wiederholt von seinen individuell geformten Händen gab, müßte es einem Anatomen gelingen, unter modernden Gebeinen des Nürnberger Johannisfriedhofes das Knochengerüste der Dürerhände ausfindig zu machen . . .

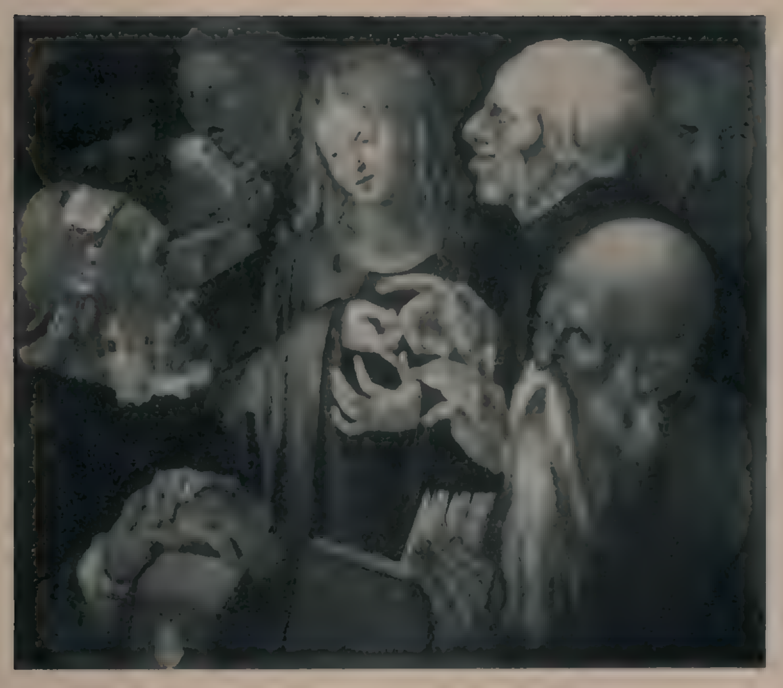
Dürers Hände auf seinen Selbstbildnissen haben indessen über die Verstärkung des Porträteindrucks hinaus eine wichtige Funk-



ALBRECHT DÜRER AUS DEM SELBSTBILDNIS VON 1498 (MADRID)

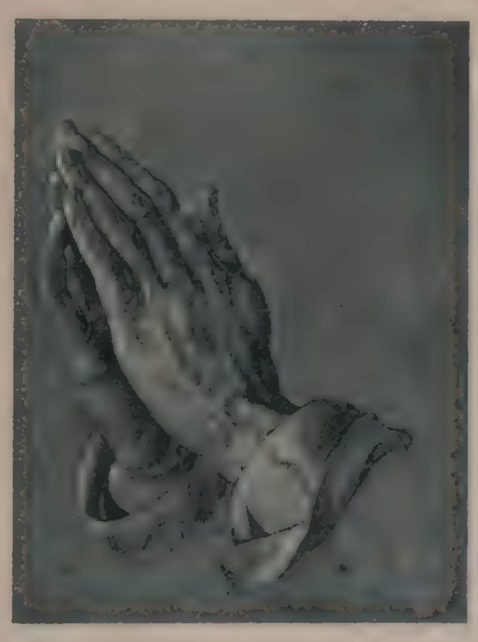


ALBRECHT DÜRER AUS DEM SELBSTBILDNIS VON 1500 (MÜNCHEN)



ALBRECHT DÜRER JESUS UND DIE SCHRIFTGELEHRTEN

tion zu erfüllen; sie dürfen nicht nur als Einzelbildungen gewertet werden, sondern man muß sich dessen bewußt sein, daß sie als Träger der Bewegung, als Parallele der Gebärde für den Rhythmus des Bildes entscheidend sind. Es ist Dürers besondere Meisterschaft, durch die gestikulierende Hand einen Vorgang, eine Bildhandlung zu charakterisieren und die Hand im Bild formal aufs glücklichste und eindrucksvollste kompositionell einzuordnen. Man denke nur an sein Gemälde in der Galerie Barberini in Rom „Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten". Hier ist das Händespiel bis an die Grenze des Grotesken getrieben, ohne daß man den Eindruck davontrüge, diese Übercharakterisierung entspringe einem anekdotischen oder schnurrigen Einfall. Vier helle Hände leuchten im Mittelpunkt des Bildes auf, am linken seitlichen und am unteren Bildrand sekundieren vier Hände, weniger betont, aber das Motiv fein aufnehmend und es zum Ausklingen bringend. Nun ist der liebliche, kindlich reine und doch schon seltsam durchgeistigte Kopf des Jesusknaben zwar ein Kontrast zu der unsagbar widerwärtigen Fratze des Schriftgelehrten, dessen geiferndes, zahnloses Maul Dürer mit leidenschaftlicher Freude am häßlichen Detail bildete, wie er kaum stärker gedacht werden kann, und doch erfährt dieser Kontrast noch eine Unterstreichung durch dieses Nebeneinander der Hände, nicht allein in Hinblick auf die Verschiedenartigkeit ihrer Bildung, sondern auch der Bewegung und der Stimmung, die von ihnen ausgeht. Die Hände des Jesusknaben haben die ruhige, klare Linie, sind ein klein wenig sazerdotal und lehrhaft, die Hände des Pharisäers sind verdickt und gekrümmt, widerwärtig, verlogen, sophistisch — man braucht diesem gefährlichen Textverdreher nur auf die Finger zu sehen, um zu wissen, wes Geistes Kind er ist. Im Bildganzen aber sehen oder vielmehr bewegen



ALBRECHT DÜRER BETENDE HÄNDE



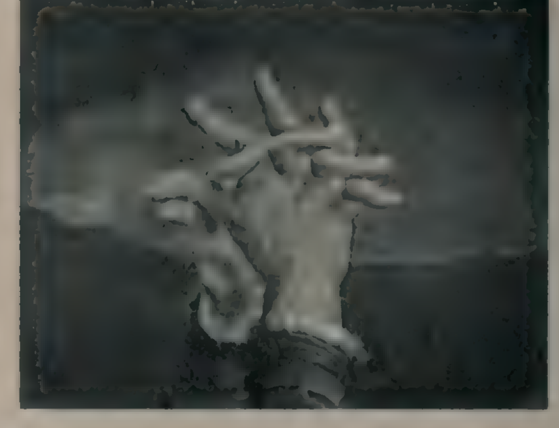
M. GRÜNEWALD RECHTE HAND DES GEKREUZIGTEN



M. GRÜNEWALD HAND DES JOHANNES DES TÄUFERS



M. GRÜNEWALD HÄNDE DER MARIA



M. GRÜNEWALD HÄNDE D. MARIA MAGDALENA

AUS DER KREUZIGUNG VOM ISENHEIMER ALTAR

sich die vier Hände wie Tiere, die Schlange umstrickt die Taube . . .

Leidenschaftlichkeit der Bewegung und Charakterisierung der Situation durch die Sprache der Hände ist das Teil von Lionardos Abendmahl. Man muß sich dessen bewußt werden, wie jeder einzelne der Jünger durch sein Händespiel sich selbst charakterisiert, wie die Gruppen durch die Ketten der aufeinander zueilenden, sich fliehenden oder hastig abweisenden Hände zusammengehalten werden und wie endlich diese gestikulierenden Hände in ihrer Gesamtheit den Bildrhythmus bestimmen: zu den parallelen Horizontalen des Tisches und des Tischtuchrandes bildet die schlangen- oder wellenartige, unsichtbar-sichtbar verbundene Linie der bewegten hellen Hände, deren jede einzelne in der Ökonomie des Bildes ihre tiefe Bedeutung hat, eine wirkungsvolle Auflockerung: es ist der Aufstieg von der Starrheit zur Vergeistigung.

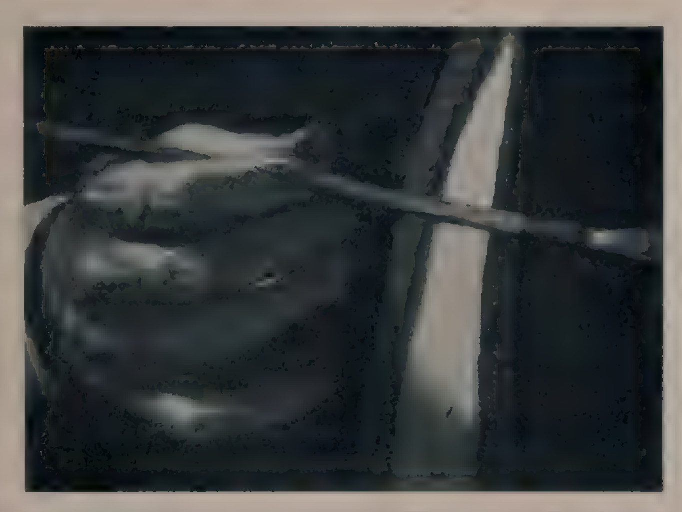
Wie kontrastieren in der formalen Bildung die Dürerhände und die Hände der Jünger auf Lionardos Abendmahl! Stilwandlung und Stilverschiedenheit, nationale Nuancen und zeitliche Abgrenzungen, sie spiegeln sich fast noch mehr als in den menschlichen Angesichtern der Bilder in den gemalten Händen! Welcher Gegensatz dieser Renaissancehände zu den vollen, gepflegt-üppigen Rubenshänden — man sehe daraufhin die wundervoll innig verschlungenen Hände auf Rubens' Bräutigambild in der Münchner Pinakothek an! —, und wie drückt sich wieder in den dürren Händen und überlangen Fingern, denen wir auf den Bildern des Greco begegnen, der Geist einer asketischen, von den Verzückungen der Autodafés und der barocken Heiligen durchwühlten Zeit aus oder etwa in den Händen des Mädchens mit dem zerbrochenen Krug von Greuze die verliebte Pikanterie des Rokoko, das wohlige, weichliche

Vergnügen an leckeren, fast frivolen Frauenhändchen!

Auf dem Bräutigambild des Rubens sind die Hände wie auf Dürers Barberinibild an der entscheidensten Stelle des Gemäldes angeordnet, nahezu im Schnittpunkt der beiden Diagonalen, und die Durchbildung der Hände ist von einer Zartheit und Entschlossenheit zugleich, daß man fast körperlich verspürt, wie Rubens dieses Händepaar, die leidenschaftlich zugreifende männliche Rechte und die keusch und hingebungsvoll überlassene Rechte der feinen, zierlichen Isabella, zum Stimmungsträger des Bildes machte. Hier ist die Hand, wie in vielen Fällen, beredter Ausdruck zärtlichsten Gefühls und stärkster Stimmung. Nirgends tritt dies so überzeugend, mit so impulsiver Wucht in Wirkung, als bei dem Kreuzigungsbild von Grünewalds Isenheimer Altar, dessen furchtbare Tragik durch die Sprache der Hände enthüllt wird. Die krampfhaft gespreizten Finger der in tiefstem physischen Schmerz zuckenden, sterbenden Erlöserhand, die in hilflosem Weh gerungenen Frauenhände, die voll Flehen und voll nervösen Mitgefühls sind, endlich die in großer pathetischer Gebärde auf den Gekreuzigten hinweisende Hand des Täufers, in der das Zeugnis der Gottessohnschaft liegt, das vereinigt sich zu einer gewaltigen Symphonie, die das erschütterndste Drama der Menschheitsgeschichte zum Gegenstand hat. In Böcklins Kreuzigungsbild ist etwas wie ein ferner Abglanz dieser Stimmung: über den verschlungenen Händen des Johannes und der Magdalena, dem Ausdruck eines erzählenden Motives, das Böcklin erfand, liegt die Stimmung einer biblischen Novelle, die mit brennendem Weh anhebt und in elegischer Resignation ausklingt.



MENZELS RECHTE HAND GEZEICHNET MIT SEINER LINKEN



ARNOLD BÖCKLIN ▫ AUS DEM SELBSTBILDNIS MIT DEM TOD



P. P. RUBENS AUS DEM SELBSTBILDNIS DES KÜNSTLERS MIT SEINER ERSTEN GEMAHLIN

Auch die Hände der Mona Lisa Lionardos erzählen eine Geschichte, aber sie ist anderer Art. Es sind echte Renaissance-Frauenhände. Sie entsprechen dem Schönheitskanon, den Firenzuola und Luigini da Udine für die Hand der Renaissance-Dame aufstellten: diese Hände sind, wie jene es verlangen, ein wenig voll, ohne durchscheinende Adern, elfenbeinfarben, zart, glatt, dünn und lang — aber über diese physischen Eigenschaften hinaus sind es die geistreichsten

Hände, die je gemalt wurden, rätselhaft wie der Blick der Frau. Hände, die von Glück und von Schmerzen erzählen, die voll Geheimnisse und voll Offenbarungen sind und gleich geschickt erscheinen zur Liebe wie zum Dolchstoß. Ein Gedicht Storms auf eine Frauenhand fährt einem bei Betrachtung der Mona Lisa-Hände durch den Sinn:



WILHELM LEIBL ZWEI FRAUENHÄNDE

Ich weiß es wohl, kein klagend Wort
Wird über deine Lippen gehen;
Doch, was so sanft dein Mund verschweigt,
Muß deine blasse Hand gestehen.
Die Hand, an der mein Auge hängt,
Zeigt jenen feinen Zug der Schmerzen,
Und daß in schlummerloser Nacht
Sie lag auf einem kranken Herzen.

* * *

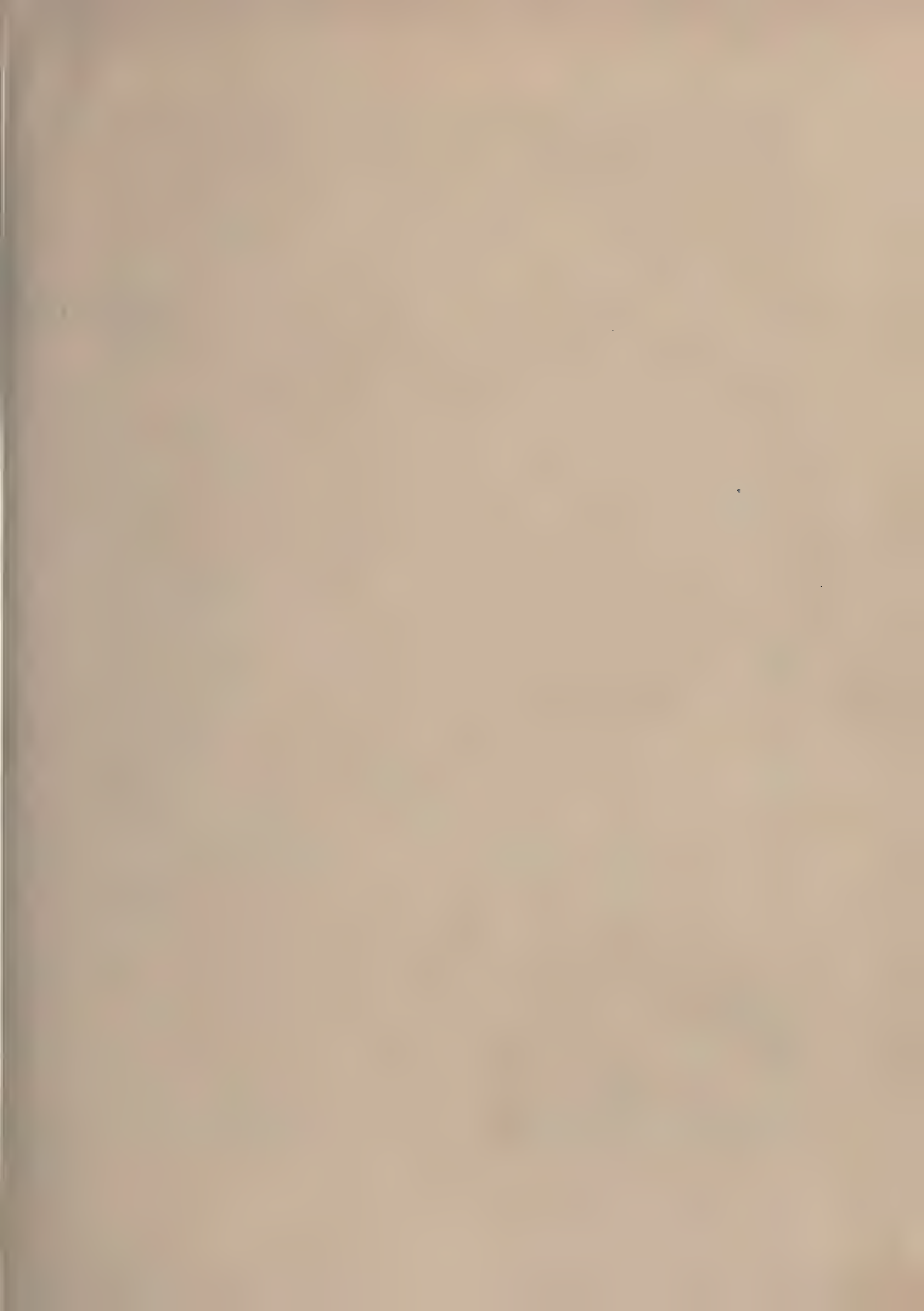
Die neuere Malerei hat in Böcklin den beredtesten, in Leibl und Menzel die materiellsten Händemaler; Leibl und Menzel geben wie Dürer „Porträte" der Hand. Wenn Leibl, wie er, der Kritischste aller neuzeitlichen großen Maler, es gerne tat, seine Bilder zerschnitt, so ließ er wohl eine Hand oder ein Händepaar gelten und bestehen, und es ist merkwürdig, welch eigenartig selbständiges Leben solch eine Hand, vom ursprünglichen Bild losgetrennt, weiterlebt; nicht minder merkwürdig ist indessen, wie bei Leibl innerhalb des Bildganzen das Händespiel entscheidet. „Alle großen Alten haben die Hände mit Kunst gemalt. Die Hand ist so charakteristisch wie das Gesicht," sagte er wohl gelegentlich. Bei Menzels Händen staunt man über die Kraft und Anschaulichkeit, mit der der Meister ihre Funktion ausdrückte, wie er das Reagieren der Finger auf Sinnesreize, ihre physische und seelische Feinfühligkeit darstellt.



WILHELM LEIBL ZWEI HÄNDE MIT BUCH

Der Impressionismus, der das Herausarbeiten der Details verpönt, hat die Abtötung der Händemalerei bewirkt. Lenbach, ein Impressionist wider Willen, ist in der Vernachlässigung der Ausführung der Hände bei den meisten seiner Bildnisse (ein paar Ausnahmen bestehen), bis zum Äußersten gegangen. Lange erklärte diese Vernachlässigung damit, daß der Künstler den Blick des Beschauers auf einen Punkt des Gesichtes, strenger gesprochen: auf die Augen, habe konzentrieren und das „Herumwandern" auf dem Bilde habe verhindern wollen. Mit andern Worten: er fürchtete die Konkurrenz der Hand für das Antlitz. Braucht es noch eines stärkeren Beweises, um die Bedeutung der Hand im Bilde darzutun?

Georg Jacob Wolf





RICHARD ENGELMANN — SCHLAFENDE



RICHARD ENGELMANN FRAUENKOPF (BRONZE)

NEUERE PLASTISCHE ARBEITEN VON RICHARD ENGELMANN

Unsere zeitgenössische Kunst häutet sich rasch in ihren „Stilen". Es sind etwa zwanzig Jahre vergangen, seit der Jugendstil schüchtern in zwei abgelegenen Zimmerchen des Münchener Glaspalastes seinen Einzug hielt. Wie rasch hat er sich ein- und wieder ausgelebt! Zehn Jahre später hatte sich Hodler mit seinem grobschlächtigen und doch so empfindsamen Stil selbst bei den Impressionisten vom reinsten Wasser Anerkennung verschafft und beglückte mit seinen Massenerhebungen, die dem Chor der alten Meininger Bühne wie abgeguckt erschienen, die Festsäle deutscher Universitäten und Rathäuser. Auch über ihn ist der Kubismus und Expressionismus mit raschen, rücksichtslosen Schritten hinweggegangen und lebt sich trotz dem furchtbaren Ernst der Zeit in lauter merkwürdigen Privatstilen aus, für deren Charakterisierung die federgewandten Erfinder selbst große Begleitworte finden, deren Unverständlichkeit und Stillosigkeit nur durch ihre Kunst noch übertroffen wird.

Wie in der Malerei heute kaum noch ein Jüngerer sich von den Stilen der „Ismen" freizuhalten wagt, so muß auch die Plastik diesen ihren Tribut zahlen. Der eine modelt Figuren, die in ihrer plumpen Formlosigkeit wie Mehlsäcke aussehen, der andere zaubert spindeldürre Gespenster (oder lieber noch Torsen



R. ENGELMANN ● TREPPENFIGUR IM GERICHTSGEBÄUDE ZU WEIMAR

von solchen) von zwölf Kopflängen mit Extremitäten wie Stöcke und Köpfen wie Schneemänner, der dritte schafft Figuren von äußerster Starrheit und Eckigkeit in Form und Ausdruck. Jeder glaubte einen neuen Stil gefunden zu haben und fand auch seine begeisterten Anhänger in der kleinen Schar der futuristisch Gesinnten. Aber nur zu rasch ging man auch über diese großen Neuerer hinweg; man mußte sich sagen lassen, daß diese „ureigenen" Gestaltungen gesuchte, mehr oder weniger rohe und ungeschickte Nachahmungen nach ägyptischen oder assyrischen Plastiken, nach den Holzgötzen der Aschanti und Kameruner, nach den Bronzegruppen der etruskischen Verfallskunst ufs. seien. Auch ist dem Publikum schwerer einzureden, daß Statuen, die Beine mit doppelten Knien, Arme mit mehreren oder ohne Ellenbogen aufweisen, die den Pfefferkuchenmännern oder Zwetschenpetern der Weihnachtsmärkte bedenklich gleichen, Erzeugnisse einer hohen Kunst, eines echten Stils seien. So darf unsere moderne Plastik,' wenn sie wie durch Jahrtausende weiter ihren Weg in der stilvollen Ausgestaltung der Natur zu finden sucht, doch neben solchen snobistischen Phantastereien



R. ENGELMANN ▪ TREPPENFIGUR IM GERICHTSGEBÄUDE ZU WEIMAR

und Roheiten sich noch ruhig sehen lassen, ohne offen als abständig verlacht zu werden. Freilich die süßlich-elegante Richtung, die von der französischen Schule der siebziger und achtziger Jahre bestimmt war, liegt heute hinter uns, ebenso wie der in Rodin gipfelnde Impressionismus der letzten Jahrzehnte, der zwischen derbem Naturalismus und raffinierter Detailarbeit hin- und herpendelte und von jedem Stil immer weiter abführte. Es ist daher begreiflich und sicher nur erwünscht, daß mit dem zwanzigsten Jahrhundert sich der Drang nach einer stilvollen, auf großzügige Verallgemeinerung der Formen ausgehende Gestaltung der Kunst immer stärker geltend macht. Unsere Jugend glaubt dies, dem radikalen Zuge der Zeit folgend, nur durch einen gründlichen Bruch mit der ganzen Vergangenheit in der Kunst erreichen zu können, auch in der Plastik. Ein trauriges, vergebliches Bemühen, da alle Kunst an gewisse Gesetze gebunden ist, und da die Annahme, wir könnten uns von der Vergangenheit völlig freimachen, eine ebenso törichte wie anmaßende ist.

Gegenüber solchen Umsturzbewegungen, die unsere Kunst nur zurück statt vorwärts bringt,



RICHARD ENGELMANN KAUERNDE (VORDERANSICHT)



RICHARD ENGELMANN KAUERNDE (SEITENANSICHT)

ist daher das Streben einer Anzahl deutscher Bildhauer, die eine Vereinfachung der Formen und eine ernste, größere Wirkung unter Wahrung der Tradition und bei strengem Studium der Natur zu erreichen suchen, aufrichtig zu begrüßen. Unter diesen Künstlern nimmt der Bildhauer Richard Engelmann einen würdigen Platz ein. Es sind in dieser Zeitschrift schon vor mehreren Jahren (s. Januarheft 1913) eine Anzahl älterer Arbeiten von ihm veröffentlicht worden; in den neueren Werken, von denen wir hier eine Reihe wiedergeben, ist der Künstler seiner Richtung treu geblieben und hat sie in stetem Fortschritt weiter ausgebaut.

Engelmann hat von vornherein erkannt, daß für eine stilvollere Entwickelung der Bildnerkunst der strengere Anschluß an die Architektur und an die umgebende Natur — wo die Plastiken ins Freie kommen — die wichtigste Bedingung ist. So sehen wir in der Aufstellung seines Wildenbruch-Denkmals im Park zu Weimar, wie er geschickt die schöne Natur zur Verstärkung der Wirkung seiner Figur benutzt hat, wie er in seinen lagernden weiblichen Gestalten, in den allegorischen Standfiguren im neuen Gerichtsgebäude in Weimar in der Anordnung, Form und Behandlung sich den architektonischen Linien der Terrassen, Treppen usf. anschließt und ihren Linien gewissermaßen lebendigen Ausdruck verleiht. Dieses Zusammenarbeiten mit der Architektur, wie es in ähnlicher Weise zuerst Adolf v. Hildebrand mit großem Erfolg angestrebt hat und wie es in Berlin besonders in Hoffmanns Märchenbrunnen so schön zur Geltung gekommen ist, hat einen einfachen, großen Zug. Er hält sich dabei fern von der Ausartung dieser Benutzung der figürlichen Plastik an Monumentalbauten durch zahlreiche kleine und kleinliche Figürchen, mit denen die Fassaden bepflastert sind, und die nur ein Notbehelf sind, um für die fehlende oder mangelhafte Belebung unserer modernen Bauten durch ausdrucksvolle Profile, Bauglieder und Ornamente einen gewissen Ersatz zu bieten, die aber gerade durch kleine, fleckige Wirkung und plumpe Stilisierung die falsche Großzügigkeit und Nüchternheit mancher dieser Bauten doppelt stark empfinden lassen.

Das Zusammenarbeiten mit der Architektur mußte Engelmann zur Vereinfachung in der Formengebung seiner Figuren, zu einer ge-



RICHARD ENGELMANN — ERWACHENDE



RICHARD ENGELMANN — WILDENBRUCH-DENKMAL IN WEIMAR



RICHARD ENGELMANN TRAUERNDE FRAUEN VOM GRABMAL RHEINHOLD, HANNOVER

wissen Verallgemeinerung führen. Dadurch sind, namentlich anfangs, einige seiner Figuren etwas zu starr und zu leblos geworden, während sie gelegentlich zugleich noch an einer gewissen Süßlichkeit litten. Die herrlichen lebensvollen ägyptischen Statuen der klassischen Zeit, die ihm dabei wohl als Vorbilder vorschwebten, sind doch ganz anders belebt und eingefühlt in ihre Umgebung; ihr großer Stil ist aber geworden, nicht gewollt, wie unsere modernsten Kunstleistungen. In seinen neuesten Arbeiten sind solche Schwächen und Übertreibungen aber regelmäßig überwunden. Seine beiden Frauenfiguren am Aufgang zur Treppe des Gerichtsgebäudes, die edle sitzende Frauengestalt auf dem Grabmal Rheinhold, vor allem die treffliche nackte kauernde Jungfrau zeigen strenge Linienführung und eine an die Antike erinnernde Vereinfachung in der Formenbildung, aber verbunden mit feinster Belebung, sowohl in den Körpern wie in der Gewandung. Ja, Engelmann ist so unmodern, daß er sich, wie die „Kauernde" beweist, nicht scheut, sogar schöne Modelle zu benutzen, schöne Körperformen, schönen Linienfluß anzustreben. Dabei geht er aber unmittelbar auf die Natur zurück. Wie wahr und doch wie schlicht und groß er diese wiedergibt, davon gibt seine erst kürzlich vollendete Büste von Max Reger ein schlagendes Zeugnis. Wie sprechend, wie individuell sind diese Züge, die wahrlich keine schönen sind, und doch wie bedeutend hat er sie gegeben, wie glücklich zugleich in Haltung und Ausdruck. Man ahnt nicht, daß diese Büste erst nach dem Tode des trefflichen Komponisten entstanden ist! Um den Fortschritt des Künstlers in der Porträtdarstellung zu zeigen, geben wir neben dem Reger die fast zehn Jahre früher entstandene Frauenbüste in beinahe halber Figur wieder. Sie ist kaum weniger individuell, aber die pikante Auffassung erscheint durch die Haltung und die starke Seitenbewegung des Kopfes für ein Porträt zu stark genrehaft. Die besonders schwierige, glücklich gelöste Aufgabe, Arme und Hände mitzugeben, erinnert an die darin unübertroffene Frauenbüste Verrocchios im Bargello zu Florenz. Wie treu und geschmackvoll Engelmann auch in der nackten Figur den Akt wiedergibt, beweist die beigegebene Abbildung der „Erwachenden".

Mit Vorliebe verwendet der Künstler aber seine Naturstudien zur Bildung idealer Gestalten als Schmuck der Architektur, für Monumente und Denkmäler. Dafür vermeidet er möglichst das Porträtmäßige, verallgemeinert vielmehr in glücklicher Weise die Formen, was z. B. eine Büste, wie „Die Trauernde" beweist. Für das Motiv und den edlen Ausdruck des Kopfes scheint mir hier jedoch die starke Betonung von Schulter und Brust nicht recht glücklich; vor allem stört aber der Sockel, richtiger die Art, wie die Büste aus dem nur roh angehauenen Stein herauswächst. Engel-



RICHARD ENGELMANN FIGUR VOM GRABMAL RHEINHOLD, HANNOVER



RICHARD ENGELMANN — BÜSTE M. REGER

mann gibt hier der seit dem Vorgange Rodins fast herrschenden Mode nach. Von Hindenburg, dem seine von einem unserer ersten Bildhauer modellierte Büste mit solchem „Sockel" vorgeführt wurde, wird die Äußerung erzählt: er verstehe nicht, weshalb man seinen Körper darstelle wie einen mißglückten Napfkuchen. Offen gesagt, ist diese beliebte Lösung, gerade wie das Aufsetzen des Kopfes direkt auf einen viereckigen Steinklotz und andere Lösungen der Sockelfrage nur eine Verlegenheit unserer neueren Künstler, die einen glücklichen Abschluß ihrer Büsten nach unten nur sehr selten finden. Freilich ist dieser recht schwierig, und die Lösung wird jetzt noch dadurch erschwert, daß wir keine festen Plätze haben, an denen die Büsten regelmäßig aufgestellt werden. Da hatte es der Barock, hatte es namentlich die Renaissance weit besser, deren Büsten auf dem Kaminsims, in der Türlünette oder im Grabmonument aufgestellt wurden und danach ihre Form und ihren Abschluß erhielten. Die Büste, die für das Haus bestimmt war, schloß im Quattrocento fast ausnahmslos flach ab; sie erhielt, wenn nur ein kurzer Brustabschnitt gegeben wurde, einen hohen, bei einem größeren Brustabschnitt einen niedrigen Sockel, der bald aus demselben Marmorblock gemeißelt, bald in Holz gesondert dafür gearbeitet wurde. Dafür hatte man gewiß keine besonderen Regeln, aber diese Bildung entsprach der Bestimmung der Büste und entsprang aus einem unbewußten



RICHARD ENGELMANN TRAUERNDE

Stilgefühl; innerhalb jener festen Form fand man aber zahlreiche originelle und feine Lösungen, während bei unseren modernen Büsten schon seit Jahrzehnten eine künstlerische Lösung überhaupt kaum noch versucht wird. Rodins krasser Naturalismus, der ihn in Akten und Büsten unter den Modernen das Ausgezeichnetste schaffen ließ, hat ihn zu einer Stillosigkeit verführt, die in seinem Streben nach Monumentalität bei seinen Denkmälern mit den ganz zufällig zusammengestellten Aktfiguren (wie in den „Bürgern von Calais") sich ebenso breit macht wie in seinen merkwürdigen kleinen Marmorklötzen, aus denen lüstern der raffiniert kokett gearbeitete Teil eines nackten Frauenkörpers hervorscheint wie eine versteinerte Muschel aus dem Stein — wohl die wildeste Entartung des Reliefs!

Auch im Relief sucht Engelmann den Anschluß an die alte stilvolle Kunst. So, um hier ein Beispiel vorzuführen, in den „Trauernden Frauen" vom Grabmal Rheinhold in Hannover. Diesen schönen Grabesschmuck hat schon einer der berühmten griechischen Sarkophage in Konstantinopel, und viele Jahrhunderte später erfindet ihn die französisch-burgundische Kunst der Spätgotik von neuem für denselben Platz. Doch nur den schönen Gedanken entlehnt der Künstler der alten Zeit, in der Ausführung hat er, dem Platz entsprechend, an dem die Klagefrauen angebracht sind, ein ganz flaches Relief angewendet, während sie an jenem griechischen Sarkophag einzeln zwischen kleinen Säulen in Hochrelief angebracht sind, und an den burgundischen Steinsärgen die trauernden Mönche, die den Leichenkondukt versinnbildlichen, in kleinen Freifiguren die Seiten der Totenkiste schmücken.

Auch darin schließt sich Engelmann älteren Vorbildern an, daß er bei einem Standbild statt ein getreues Porträt der Person zu geben, wie Deutschland deren nur zu viele besitzt, eine allegorische Gestalt als Personifikation ihres Wirkens hinstellt. Daher zeigt sein Wildenbruch-Denkmal einen nackten Krieger im Vorschreiten, im Begriff sein Schwert zu ziehen, um dadurch die Kriegspoesie und zugleich die Betätigung des Dichters auf den deutschen Schlachtfeldern zu feiern.

So bieten diese neueren Arbeiten Richard Engelmanns, in höherem Maße noch als die früheren, neben denen einiger gleichstrebender älterer und jüngerer Bildhauer die hoffnungsvolle Aussicht, daß unsere deutsche Kunst doch aus den Irrungen und Wirrungen der neuesten Kunstrichtungen ihren Anschluß an unsere ältere Kunst wieder finden wird, daß sie auf der gesunden Basis echter Naturempfindung und Naturkenntnis zu einer stilvollen Formenauffassung, zu einer echten, schlichten und gemütvollen nationalen Kunst wieder gelangen wird.

W. von Bode



RICHARD ENGELMANN — WEIBLICHE HALBFIGUR

REMBRANDT UND DIE MONUMENTALMALEREI

Als Hodlers für die Universität in Jena gemaltes Bild: Die Erhebung von 1813, in der Berliner Secession ausgestellt, einer weiteren Öffentlichkeit bekannt wurde, sagte einer der führenden Maler jener Zeit zu mir: „Wir können einpacken, die neue Kunst ist jetzt da!"

Naturalismus und Impressionismus sind der monumentalen Historie gleichmäßig ungünstig und feindselig gewesen. Der eine durch die zum Kleinlichen verführende Formenwiedergabe der Natur und durch die gewollte Beschränkung auf das modellmäßig Gesehene, wodurch sich jeder Aufflug in den Bereich der Phantasie verbot; der andere, der Impressionismus, durch sein formales Vorurteil, daß die Kunst erst anfange, wo alles Gegenständliche und Inhaltliche überwunden sei. Die Historie aber als auf ein sachlich Bedeutendes, Denkmalmäßiges gerichtet, ist nicht dasselbe, was ein Teppich mit noch so schöner Farbenfleckenwirkung ist. Die Historie also, geächtet, als minderwertig, weil literarisch belastet, in die Enge getrieben, wurde altfränkisch und den zu ihrem Dienst verdammten Akademieprofessoren überlassen, die ihr mit Rücksicht auf amtliche Aufträge ein irgendwie modern überschminktes Opportunitätsdasein fristeten.

Diesen Bann gebrochen zu haben, ist ein Verdienst des letzten Architekturaufschwungs. Die großen einfachen Linien einer monumental gesinnten Architektur brachten auch die Schönheit großer Flächen wieder, und diese Flächen verlangten eine großgestaltende Malerei. Fügt man hinzu, daß eine große Form nicht ohne als bedeutsam erlebten Inhalt entsteht, so bleiben wir fragend vor dem zuvor genannten Werk Hodlers stehen, ob es in diesem Sinn wirklich die „neue Kunst" sei. Das Bild enthält eine marschierende Truppe, und in einem Friesstreifen größeren Formats darunter einzelne Figuren, die ihren Rock anziehen, in den Steigbügel steigen, kurzum eine Bewegung ausdrükken, mit demselben rein formalen Motiv wie in der Antike eine Figur mit „aufgestütztem Fuß" oder „die Fibel an der Schulter befestigend". Aus einer Summe von Genremotiven ist noch nie eine monumentale Historie geworden. Hierzu bedarf es einer Leidenschaft und vereinheitlichenden Kraft, die das Werk von innen zusammenschweißt und sich die nebeneinander gereihten Einzelmotive dienstbar macht.

Niemand kann erwarten, daß sich nach der jahrzehntelangen Herrschaft von Naturalismus und Impressionismus eine Monumentalmalerei über Nacht auf die Füße stelle. Alles Werdende sucht — zugegebenermaßen oder nicht — Anlehnung an irgendeine Vergangenheit, die ihm als Eideshelfer und Rechtfertigung dienen soll. Die junge Kunst hat die Anfänge aller Kunst, sie hat weiter Ägyptisches, Romanisches usf. zu Hilfe gerufen. Insofern steckt darin die richtige Witterung, als es sich etwa im romanischen Stil nicht um Stilisierung und Vereinfachung einer überlieferten naturalistischen Kunst, sondern um einen natürlichen Stil der Gebundenheit und des architektonischen Zwanges handelt. Das berühmte Relief der Externsteine bei Detmold hat eine feierliche Monumentalität.

Sollte nun wirklich zwischen dem 12. Jahrhundert und der Gegenwart keine nähere Anknüpfungsmöglichkeit liegen? Der romanische Stil kann vorübergehend Mode werden; er ist es schon seit längerer Zeit; zumal Revolutionszeiten greifen gern zum Entfernten und zerreißen alle Bande mit der näheren Vergangenheit. So hat die französische Revolution in der Kunst Sparta und Rom zu Hilfe gerufen, nur um dem Rokoko einen unmißverstehbaren Abschied zu geben. Aber Sparta und Rom gingen, wie sie kamen, und die farbige Romantik eines Delacroix zog siegend herauf.

Die Fürstenkunst unserer Renaissancezeit hat ihr Monumentalbedürfnis aus Anleihen bei der Antike und bei Italien bestritten. Zieht man die Linie von Rubens bis zu den akademischen Historienmalern des abgelaufenen Jahrhunderts, so ist der Fundus, aus dem die Komposition des Historienbildes bestritten wird: Akt, Allegorie, brüllende Löwen, trompetende Famen, untermischt mit allerhand Maskengarderobe farbiger Tracht, eine Unsumme von Gemeinplätzen und Phraseologien, hinter denen längst keine lebendige Empfindung, kein Sinn mehr steckt. Gegen diese rein repräsentative, äußerliche, überlebte Bildungskunst hat sich in den neueren Jahrhunderten nur eine Macht erhoben: die holländische Malerei. Sie hat ganz neue, anbaufähige Gebiete größten Umfangs erobert und einen Strich zwischen alter, renaissancemäßiger und moderner Kunst gezogen. Indessen war sie der Hauptsache nach für den Privatgeschmack tätig; die öffentlichen Aufträge, Schützen- und Regentenstücke, waren erweiterte Bildnisaufgaben, und wer die öffentlichen Gemäldesammlungen auf Holländisches durchgemustert hat, behält den Eindruck, als gebe es da herrliches Genre, Bildnis, Landschaft, Stilleben, ergreifende Historie in kleinem Format, alles, nur keine

monumentale Kunst. Dennoch ist das eine Täuschung.

Für die Rathäuser z. B. hat es andauernd Monumentalaufträge gegeben. Es sind die sogenannten Gerechtigkeitsbilder, Darstellungen aus biblischer und weltlicher Geschichte, die den Beamten gute Beispiele vor Augen zu halten bestimmt waren. Diese Denkmälerklasse ist noch nie recht gewürdigt worden. Sodann ist zumal die Schule Rembrandts nicht arm an lebensgroßer Historie in ganzen oder halben Figuren. Diese Werke der Bol, Flinck, Viktors, Eeckhout und anderer zeigen, daß in der Werkstatt Rembrandts die Monumentalaufgabe schulmäßig gepflegt worden ist. Wenn es bei den Lösungen häufig nur auf eine Formatvergrößerung des holländisch gewohnten, historischen kleinfigurigen Genre hinausgekommen ist, wenn diese Historien keinen echten Großstil der Anordnung, Haltung, Gebärde gefunden haben, so mag das charakteristisch sein, um die durchschnittliche Richtung holländischer Kunstbegabung zu bemessen. Rembrandt selber steht aber außerhalb seiner Schule. Seine Kunst bleibt immer eine Macht und Erscheinung für sich.

Wer hat nun eine Vorstellung von Rembrandts Monumentalmalerei? Von ihren Mitteln und ihrem Ausdruck?

Aus langem Studium und Umgang mit dieser Kunst hat sich mir erst allmählich dieses besondere Problem entgegengedrängt. In einem eben erschienenen Buch: Aus der Werkstatt Rembrandts (Heidelberg, Winters Verlag 1918) von Carl Neumann habe ich dieser Frage eine besondere Untersuchung: „Rembrandt als Monumentalmaler" zugewendet. (Die anderen Artikel des Buches handeln von den Zeichnungen Rembrandts und von seiner Stellung zur künstlerischen Überlieferung der Antike, Italiens und der Akademie.)

Die ganz Großen haben die Auszeichnung, daß man ihr Schaffen nicht auf irgendeine schlagwortmäßige Formel bringen kann. Sie sind zu reich, und auf dieser Vielfältigkeit und Möglichkeit, sie von wechselndem Standpunkt zu genießen, beruht ihre Unsterblichkeit und Kraft, folgenden Zeiten immer etwas Besonderes und Lebendiges sagen zu können. Der jugendliche Rembrandt ist auch in seinen lebensgroßen Figurenkompositionen ein Naturalist von einer gewissen lyrischen Stimmungsanlage (die große heilige Familie der Münchener Pinakothek). Dazu tritt, mehr durch die Nachbarschaft von Rubens aufgestachelt als aus eingeborener Neigung, ein Bemühen um dramatisch übersteigerte Lebendigkeit. Das ist der drohende Simson in Berlin oder die Blendung Simsons in Frankfurt. Alle koloristische Geschicklichkeit und psychologische Ausdruckskraft dieser Werke können das Draufgängerisch-Selbstbewußte des jugendlichen Malers nicht ausgleichen, der mit seiner Drastik und plebejischen Vorlautheit den Kollegen zeigen wollte, wie so etwas gemacht werden müsse, um alle Übereinkömmlichkeiten zu durchbrechen und die wirkliche Wirklichkeit zu Wort kommen zu lassen. Diese große Historie bringt allerlei polemische Unsachlichkeit und mißklingende Nebengeräusche. Sie ist geistreicher und natürlich rembrandtischer als die Arbeiten der Schüler, aber voll Unruhe des Suchens, und also nichts Endgültiges und Fertiges. Er muß zu sich selber kommen und das Zeitliche abstreifen, um in der Monumentalhistorie sein Eigenes und Tiefstes herauszustellen.

Ehe wir uns aber dieser neuen und späten Historie Rembrandts zuwenden, ein Wort über die Voraussetzung seines Monumentalstils. Rembrandts große Entdeckung, der Sinn seines Helldunkels, ist die in Farbe und Licht vermittelte Raumdarstellung. Seine Bilder haben eine Tiefe der Bühne, die in jeder Schicht optisch klar meßbar bleibt und in Licht- und Schattenabstufungen eine vor ihm nicht erreichte Illusion des mit Körpern, mit toten Dingen, mit Luft erfüllten Raumes schafft. Diese Seh- und Kunstgewohnheit arbeitet gegen die Fläche, indem sie in Tafelbildern die stärkste Tiefenvorstellung weckt. Wenn diese Bilder an den Wänden hängen, öffnen und durchlöchern sie die Wände zu ungeahnten Schauungen, die sich in die abgegrenzten Flächen der Wandabschlüsse drängen. Es gibt eine Zehngeboteästhetik, die dieses Verfahren für die Monumentalkunst verdammt. Ihr zufolge „soll" die Monumentalmalerei die Fläche anerkennen und sich ihr fügen, sie „soll" . . . Indessen lassen wir die Gesetzeskundigen und Kunstpharisäer samt ihren verknöchernden Geboten beiseite und halten wir uns an Kunsttatsachen.

Als Puvis de Chavannes im Pariser Pantheon seine Genovevafresken malte, hörte er einen seiner Malbrüder, die andere Bilderreihen im gleichen Raum und mit Nichtachtung der Fläche malten, sagen: wenn ich male, denke ich nicht an die Mauer. Worauf Puvis bemerkte: s'il se fiche de la muraille, la muraille le vomira. Man kann dazu sagen: Es ist gewiß kein Vorteil für die Gesamtwirkung im Pantheon, daß so verwirrende Stilgegensätze sich austoben können, wo der einheitliche Architekturrahmen bindend und ausgleichend hätte versöhnen sollen. Dies ist ein einzelner Fall, der zu keiner grundsätzlichen Folgerung berechtigt. Die Monumentalmalerei hängt als solche schon deshalb nicht an der Anerkennung der Fläche, weil es so etwas wie eine abstrakte Fläche überhaupt nicht



REMBRANDT DAS OPFER MANOAHS (DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE)

gibt. So herrliche Flächendekorationen wie gewisse Mosaiken in Ravenna sind über eine Wand gebreitet, die sich unterhalb in Säulenreihen öffnet, also räumliche Durchblicke gewährt, oberhalb an eine Fensterzone grenzt, die die Mauer in regelmäßigen Zwischenräumen öffnet. Die dekorierte Mosaikenfläche ist also ein schmales Band zwischen nicht flächigen, sondern räumlich nischenartig sich eintiefenden Geschossen. Gibt es aber keine sozusagen souveräne Fläche, ist alle Fläche nur zufällig abgegrenzter Raumabschluß neben Durchbrechungen, Öffnungen, Raumtiefen, so ist nicht abzusehen, warum die Bemalung solcher Flächen lieber vom „Gesetz der Fläche“ als vom „Gesetz des Tiefenraumes“ abhängig sein soll. Die Mauer ist unendlich viel geduldiger, als Puvis de Chavannes meinte. Ihr ist es einerlei, d. h. es hängt vom Gesamtcharakter des Raumes ab, der ruhig, regelmäßig, voll kubischer Bewußtheit sein kann, ebensogut aber voll mystischer Durchblicke und schwer übersichtlicher Zusammengesetztheit. Die Fläche reagiert sehr verschieden; sie speit gar nicht in natürlichem Widerstreben aus, was nicht ebenso flächig ist wie sie selber, sondern sie hat einen viel stärkeren Magen, als Puvis Wort haben wollte. Sie kann sehr viel schlucken. Wer möchte so verbohrt und theoriengläubig sein, um zu behaupten, entweder der geplättete Mosaikenstil oder der illusionistische Tiefenraumstil eines Correggio, nur eines von beiden sei „die wahre Kunst?“

Somit können wir für Rembrandt diese Vorfrage der Ästhetik gänzlich ausschalten. Genug, er gehört zu den Vertretern einer von Farbe und Licht durchfluteten raumdarstellenden Kunst, und daß sich seine Großmalerei nicht der Fläche unterwarf, braucht uns nicht weiter zu quälen. Charakter und Sonderart seines Monumentalstils müssen in anderen Eigenschaften gesucht werden als in dem Verhältnis zu Fläche und Tiefe.

Vielleicht dient es leichterer Verständigung, wenn wir die Eigenschaften Rembrandts als Monumentalmaler in solche, die er, als aus Jugendüberschwang und aus der Umgebung zeitlich anhaftende, abstößt, und in die wesentlichen und dauernden sondern, welche in dem grandiosen Spätstil rein zutag treten. Also negative und positive Eigenschaften.

Den jungen Künstler haben die Rubensschen Lorbeeren nicht schlafen lassen. Dennoch war er zum Dramatiker so wenig geboren wie Goethe. Die heftigen Brandungen einer Bewegung, die sich am Widerstand steigert und ihren brausenden Gischt emporschleudert, lagen seiner tieferen Natur so wenig wie die dialektisch zugespitzten Konflikte der dramatischen Spannung. Die Versuche nach dieser Richtung gehen mit seiner Jugend vorüber. Unter seinen Darstellungen des Simsonstoffes ist die späteste die bedeutendste und ergreifendste, das Gebet der Eltern (Dresden). Das Opferfeuer, das auf Geheiß des Boten Gottes entzündet worden, durfte sich nicht als Licht- oder Farbenquell auftun; auch der davonschwebende Engel ist keine Hauptperson; von all den aufregend wundersamen Begebenheiten ist in der Darstellung nichts übriggeblieben als das andächtige Knien und Beten der alten Leute, das innerliche Sichsammeln mit niedergeschlagenen Augen. Das äußerlich Bewegte ist geschwunden, die lyrisch-musikalische Stimmung ist geblieben und festgehalten worden. Nachdem die dramatische Gespanntheit einem lyrischen Ausklingen gewichen ist, folgt ein zweites. Die zufällige Augenblickserscheinung, die der Naturalismus einzufangen strebt, hört auf, das Ziel einer fast atemlosen Bemühung zu sein. Die ausdrucksreiche (nicht die „große“ posenhafte) Gebärde tritt an ihre Stelle und ersetzt die natürliche, reflexbewegungsmäßige Äußerung durch die feierlich-liturgische Geste. Kein besseres Beispiel als Rembrandts Kasseler Jakobssegen. Man muß die Bibelstelle nachlesend vergleichen, um all die Menschlichkeiten zu erfahren, die diese Szene begleiten. Nichts ist von allen den Intriguen und Sonderwünschen der beteiligten Figuren übrig geblieben als der eine Hauptakzent des Großvatersegens, der mit kraftlos erlöschender Hand von einem äußerlich Blindgewordenen erteilt wird, und dessen magische Wunderkraft inmitten der schweigenden, gerührten Teilnahme der Umstehenden der einzige Inhalt, der gefühlsmäßige Hauptton dieses schönsten aller Bilder geworden ist. So fällt der Reihe nach in der monumentalen Rembrandthistorie alles Nebensächliche, alles Anekdotische, alles „Historische“ ab; die Kleinlichkeit, die allem Naturalismus so leicht anhaftet, alle stillebenmäßige Extratour, der ein schöner Kostümstoff manchmal lockender wird als sein Träger, alle Augenblicksgebärde schwindet, um dem Nurwesentlichen und seinem fast symbolischen Ausdruck Raum zu geben. Dies hat aber eine weitere Folge. Alles, was man mit einem Wort „Theater“ nennt, was letztlich auf dem örtlichen Abstand zwischen Szene und Publikum beruht und die dadurch nötig gewordenen Übertreibungen (auch die diskreteren Verstärkungen) in Schminke, Rhetorik, Pose verursacht, muß abgleiten und zu Boden fallen: nur der ganz einfache, sachliche Ausdruck des Empfindungserlebnisses bleibt.

Hier möge die Abbildung weiter helfen, die ein wenig bekanntes Monumentalwerk Rem-



REMBRANDT JAKOBS SEGEN (KASSEL, GALERIE)

brandts wiedergibt. Man könnte auch den Petersburger Verlorenen Sohn wählen (den meine größere Rembrandtbiographie wohl zuerst in die gebührende Beleuchtung gerückt hat). Als Wert steht das Stockholmer Civilisbild auf der gleichen Höchststufe.

Dieses sehr umfängliche Gemälde stellt eine Begebenheit des holländisch-batavischen Freiheitskrieges gegen die Römer dar, die Verschwörung und Eidleistung an den Führer des Kampfes, den aus den Büchern des Tacitus bekannten Civilis, der aus einem ehemaligen römischen Offizier zum batavischen Freiheitshelden wurde. Es ist also für Rembrandts Historie, die ihre Stoffe so häufig der biblischen Geschichte entnommen hat, der seltenere Fall eines welt- oder nationalgeschichtlichen Gegenstandes. Der Auftrag für das Gemälde ging von der Amsterdamer Stadtverwaltung aus, die es zum Schmuck eines großen Wandfeldes in einem Wandelgang des neuen Rathauses (des jetzigen Königlichen Schlosses) bestimmt hatte. Der Auftrag kam gleichzeitig mit dem der weltbekannten Tuchmachervorsteher (staelmeesters) an den Künstler; doch hatten diese Zwillingsbilder sehr ungleiche Schicksale. Als Rembrandt das Civilisbild vollendet hatte, wurden von den Bestellern Änderungen beschlossen, und die Riesenleinwand — wohl die größte, die Rembrandt benützt hat — kehrte in die Werkstatt des Künstlers zurück. Die Einzelheiten der Vorgänge sind nicht bekannt. Genug, es kam nie zur endgültigen Erledigung, und das Bild blieb sperrig und in seinem ursprünglichen Umfang wohl unverwertbar im Haus Rembrandts. So kam es zum Entschluß, die Leinwand auf das Maß einer für Privaträume verwendbaren Größe zurückzuschneiden, was für Rembrandts Gewissenhaftigkeit mit einer kompositionellen und koloristischen Umredaktion des Werkes gleichbedeutend war. Die sehr merkwürdigen Einzelheiten dieser Umänderungen habe ich in meinem erwähnten Buch: „Aus der Werkstatt Rembrandts" behandelt. Es ist ein glücklicher Zufall, daß nicht weniger als vier Zeichnungen des Meisters vorhanden sind, die die Entwürfe und die ursprüngliche Gestalt des Bildes urkundlich festlegen. Diese Zeichnungen, in meinem Buch in richtiger Größe wiedergegeben, befinden sich sämtlich im Graphischen Kabinett in München. Das Gemälde, in seiner Ausgabe letzter Hand, hat Holland verlassen und ist über den Zwischenbesitz eines der vielen, seit dem 17. Jahrhundert in Schweden ansässig gewordenen holländischen Unternehmer nach Stockholm gelangt.

Um den Faden unserer Betrachtung über die Monumentalmalerei wieder anzuknüpfen: der Gegenstand ist eine Verschwörung, und nun stelle man sich von Victor Hugos Verschwörern in Ruy Blas an über de Biefves Kompromiß von Breda und seine niederländische Adelsverschwörung zu Pilotys Verschworenen und der Ermordung Cäsars und zu Meyerbeers Hugenotten vor, was das Kunst- und Theaterpublikum sich unter einer „richtigen" Verschwörung vorzustellen erzogen worden ist. Von all den pathetisch dröhnenden Gebärden, von all den wechselnden Gruppen mit ihren Sondermotiven und Zwiegesprächen, von all der theaterheldischen Schauspielerei der Hauptrollen und der Statisten, von all den überkünstlichen bengalischen oder elektrischen Lichtern, was ist bei Rembrandt übriggeblieben? Nichts ist übriggeblieben. Es ist etwas ganz anderes.

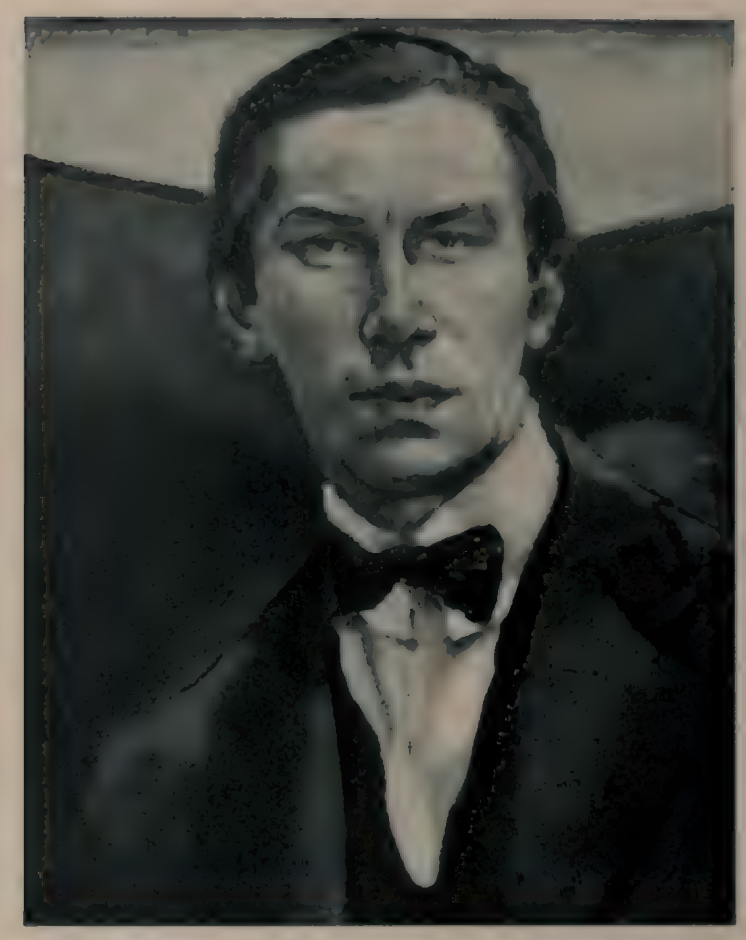
Wie ein Granitfelsen ragt der einäugige Civilis in unerschütterlicher, fast götzenhafter Majestät hinter dem Bankettisch auf. Steil reckt sich sein Schwert in die Höhe. Zu diesem Schwert strecken die anderen in wortloser Entschlossenheit ihre Arme und Waffen, bestätigend: Wir schwören. Harte Gesichter, gewohnt, was innen vorgeht, zu beschweigen. Ganz bei der Sache. Kein Gedanke an fremde Zuschauer und an Publikum.

Rembrandt hat die erzählende Historie in symbolische Handlung verwandelt, das zeitlich sich abwickelnde Drama mit seinen drängenden Spannungen und spitzigen Schnittpunkten zu einem spiegelnden Becken lyrisch-musikalischen Gehaltes gestaut, gesammelt, entspannt und vertieft. Lärm und Aufregung, Hast und zappelnde Bewegung sind geschwunden. Eine Atmosphäre des Schweigens, der stummen tastenden Gebärde umschließt eine Welt unendlicher und verschämter Innerlichkeit.

Professor Dr. Carl Neumann (Heidelberg)



REMBRANDT DAS MAHL DES CLAUDIUS CIVILIS (STOCKHOLM, NATIONALMUSEUM)



WILLY JAECKEL SELBSTBILDNIS

WILLY JAECKEL

Wenn einer zwanzig Jahre alt ist, so ist er Jugend, so ist er eine Hoffnung — steil aufsteigende Rakete; ein Versprechen, Zukunft, ein Noch-nicht-Eingelöstes. Wenn einer dreißig Jahre alt geworden, dann ist er ein Mann, sein ist die Tat, das Werk. Das breite Leuchten: Von ihm können wir das Kunstwerk fordern. Wille trägt Früchte, er erwächst zur Reife.

Der Maler Willy Jaeckel ist jetzt dreißig Jahre alt. Vor sechs, sieben Jahren erschienen seine ersten Bilder in den Ausstellungen der Berliner Secession, 1916 entstanden die vier großen Kompositionen für Bahlsens Keksfabrik in Hannover (siehe den Aufsatz in Jahrgang 1916/1917 Januarheft), eine fabelhafte Energiezusammenraffung auf sehr umfänglichen Leinwänden. Willy Jaeckel, aus Breslau stammend, Schüler der dortigen Akademie und von Otto Gußmann in Dresden, ist jetzt bei den Führenden der wieder jung gewordenen „alten" Berliner Secession; seine Bilder sind auf allen Ausstellungen sichtbar.

Bei der Gelegenheit eines Vortrages durch den Querschnitt der Malerei unserer Zeit — die so wundervoll vielverschieden und groß ist! — habe ich versucht, das Porträt der Kunst Willy Jaeckels als Silhouette etwa so zu geben:

„Die Bilder Willy Jaeckels sind wie ein Ausdruck ungetrübter Vorstellung. Selbstverständlich, einfach — von der Einfachheit reicher Ordnung — unvergewaltigt in ihren Mitteln. Er beherscht die Form, er kann im banalsten Sinne des Wortes: zeichnen. Er hat Handwerk, er hat die energische Malfaust des Monumentalkünstlers. Seine Form, die zum Barocken sich neigt, kubisch fühlend, ist voll äußerster Spannung in ihrer Ausdrucksfähigkeit; sie hat die gebannt geballten, sprungbereiten, explosiven



WILLY JAECKEL — DER HEILIGE SEBASTIAN



WILLY JAECKEL — WANDBILD FÜR H. BAHLSENS KEKSFABRIK, HANNOVER



WILLY JAECKEL — BRUCKE



WILLY JAECKEL — LOSLÖSUNG

Fähigkeiten einer Granate. Eine geistig gefesselte Kraft, die die Erinnerung weckt an den Schöpfer der Sixtinadecke und des „Jüngsten Gerichtes“, und die Größe will. Sie wächst auf in Akten, die aus der Erde ihre Stärke ziehen wie Antäus. Aus der Erde, von der unser Brot kommt und die unser aller Mutter ist. Jaeckels Farbe scheint dem Gewöhnlichen, der Konvention nahe — sie ist es nicht. Gelb und Gold ist Licht, blau spannt sich der Himmel und ist ein Zelt, unsere Füße stehen auf erdhaftem Braun, Felsen drohen violett, Laub sind die grünen Hände der Bäume, Häuser sind farbig gebrochenes Grau, Menschen entringen sich dem Boden rot und braun, überstrahlt vom weißen Lichte und farbig in den Schatten der Form; ein Regenbogen kleidet sich in die schimmernde Buntheit von Perlen und kostbaren Steinen. Plötzliches Licht, dramatisch und heftig, wirft in das Dunkel Glanz von Farben, die Materie wird Harmonie. Die Welt blüht als ein sinnliches Wunder auf; Menschsein ist Rausch. Und das Bewußtsein: die Erde sei mir untertan! Wie der Wanderer auf dem einen Bahlsenbild (Abb. S. 210) groß vor Fluß und Brücke im Sturm und Wind steht, hinter dem über den Berg sich die Stadt, Toledo mit dem Alcazar, verstreut.“

Jaeckel hat die große weite Geste und mehr als bloße Geste: Seine Kunst sagt Geistiges.



WILLY JAECKEL PROMETHEUS

Sie hat gewiß eine einfache Sprache — aber hat Grünewald eine kompliziertere gebraucht? Sie ist nicht intellektualistisch, sondern organisch. Sie ist der außerordentlichste Gegensatz zu Greco und dennoch Ausdruckskunst. Greco ist die Entmaterialisierung der Dinge, um einen kürzesten Weg zur Darstellung des Geistigen zu finden, ein immerwährendes Fortschreiten von der „Blindenheilung" bis zu „Toledo im Gewitter" — Jaeckel ist ein Entgegengesetztes, Eroberung der Materie. Ein Ringkampf, die Erscheinungsformen unseres Weltbildes zu zwingen, bis sie, ihm gehorsam, sprechen von allem Inhalt, den er sagen muß. Wir dürfen den Inhalt nicht mit der zufälligen äußeren, literarischen Anregung, dem Stoff, verwechseln. Was ist Inhalt? Der Mensch! Sein allgemeines Lebensgefühl; alles, das innerhalb der Pole seiner Empfindungsfähigkeit Gestalt gewinnen kann. Freude und Trauer, Bejahung und Verneinung, Hingerissenheit und Abweisung. Das Kunstwerk, das uns Jaeckel so reich gibt, ist die Verwirklichung des im Künstler angehäuften seelischen Erfahrungskomplexes — seht diesen gefesselten „Prometheus" (Abb. S. 213), diese „Ruhe auf der Flucht" (Abb. S. 216), diesen „Sebastian" (Abb. S. 209)! Hier spricht der Künstler Ehrlichstes aus, hier ist seine Tat: Ganz zu sein in seinen Lastern und Tugenden, in seinen Beziehungen



WILLY JAECKEL RUSSIN

zu Gott und Welt und Menschheit. Das sind Dinge, die der Künstler nicht äußerlich seinen Bildern anhängt, sondern die sich sagen durch Hell und Dunkel, durch Flächen und Formen, durch Licht und Farbe. Kunstwerk ist Echtheit des Empfindens, ist ein Gefühlsmüssen, das sich durch den Willen seines Urhebers ordnet, ist Zusammenfassung, Verdichtung einer inneren Notwendigkeit. Hier bei Jaeckel wird sie von Größe getragen, die sich äußerlich ihre Mittel adäquat schafft.

Alles dieses mit Worten Erkannte, doch nur nachträglich vom Kunstwerk Abstrahierte, ist dem Künstler Strich und Fläche. Im Jaeckelschen „Prometheus": Wie reckt sich über die Bildebene dieser gewundene Leib! Wie ist er eine Fanfare des Schmerzes, steil, ein umgekehrter Gekreuzigter, zwischen wildzerklüfteten Felsen am Meer! Unendliches Einsamsein ist Stil geworden. Noch einmal anders ist das gleiche Gefühl im „Sebastian", der nur eine Reihe gequälter Kurven ist. Vergleichbar mit nichts als mit Grünewald. Jaeckels Bilder sind wie ein faustisches Zurückkehren zu den „Müttern", auf den Urgrund der Dinge, der Erlebnisse. So gestaltet sich in der „Loslösung" das ewige, tragische Problem der Erotik — das Gegenüberstehen, Haß und Verschlingung von Mann und Frau ist Jaeckels immer leidenschaftlich erneutes Thema, zumal in seinen Zeichnungen; etwas, das ihn zu immer veränderten Abwandlungen reizt; das Verwandtschaft zu der erbitterten Monomanie Strindbergs hat (Abb. S. 212).

Neben den gewaltigen Anspannungen seiner Kompositionen fallen für mein Empfinden Jaeckels Landschaften und Porträte etwas ab. Die nicht so straff gespannte Saite des Willens



WILLY JAECKEL DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

klingt auch nicht mehr so rein und voll, dennoch sind die „Sandgrube“ (Abb. S. 217), oder der „Berliner Kanal“ Dinge, die man nicht vergißt, optische Erlebnisse. Gemalte, Form gewordene Verlassenheit. Oder die weiße Sonne des „Vorfrühling“ und mancher Grunewaldbilder. Siegende Gesänge von Sonne, die gelb durch den Wald zerplatzt.

Für die Porträte ist Jaeckels Technik gefährlich. Er arbeitet nach eigenen Rezepten auf starkem Kreidegrund, so daß die Farben völlig einsinken, einschlagen — in Porträten geht das hart an der üblichen Konvention hin. Jaeckel (er ist Gott sei Dank nicht so gefährlich vielseitig wie Leute, die ob dieser Vielseitigkeit nie die Möglichkeiten ihrer Begabung erschöpfen) ist kein Kokoschka, der durch Menschengesichter hindurch psychoanalytisch in das inwendigste Herz schauen kann. Jaeckels Porträte erfüllen gewiß alle Ansprüche, die sich an ein menschliches Abbild stellen lassen; die Höhe des großen Kunstwerkes, die von seinen Kompositionen nie unterschritten wird, erreichen nur drei, sein „Selbstbildnis“ (Abb. S. 208), das Porträt seiner Frau (Abb. S. 215) und die „Russin“ (Abb. S. 214). Von diesen dreien ist mir das Porträt der „Frau des Künstlers“ das liebste — schmerzlich vornübergebeugtes, vornübersinkendes Sitzen und die müde Gebärde der Hände.

Die gezeichneten Porträte Jaeckels sind noch akademischer, sie sagen trotz ihrer glänzenden Mache nichts aus von ihrem Urheber. Den Künstler offenbaren dann zuerst wieder die gezeichneten Landschaften. Jaeckel zeichnet (und lithographiert auch) in einer Art Laviertechnik, die in Pinselstrichen gleich Tonwerte und Farbwerte gibt und sich schmiegt um die Formen. Seine Landschaften sind in ihren Motiven zu-

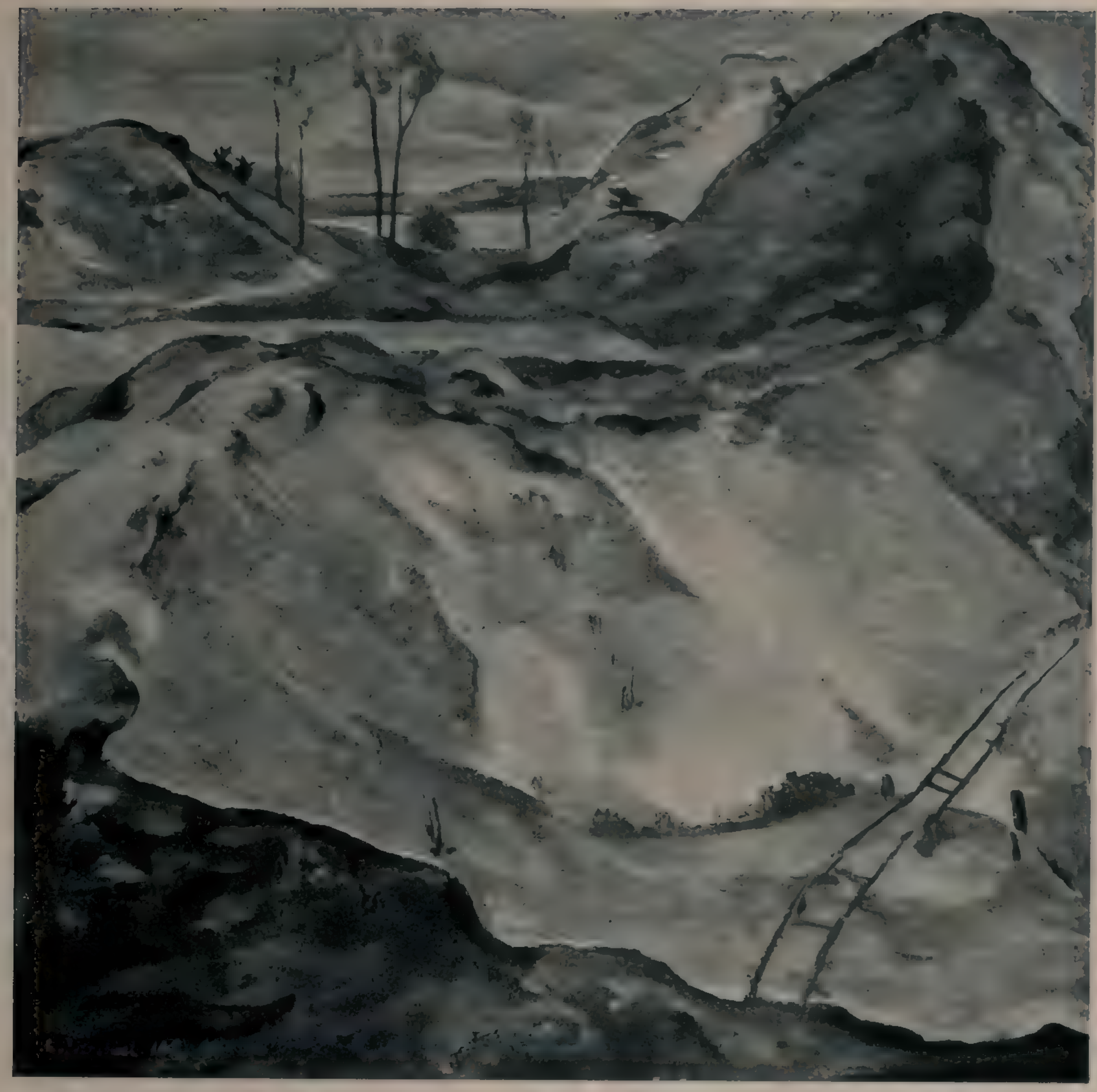


WILLY JAECKEL — RUHE AUF DER FLUCHT

meist sehr einfach, Sandhügel und ein paar Bäume und mit Vorliebe dazwischen die Sonne. Das gerade kennzeichnet die Differenz zwischen dem Expressionismus und der vorhergegangenen Malergeneration, wie verschieden sie die Sonne darstellen: dem Impressionismus war sie formauflösendes Lichtproblem, uns heute ist sie die Gewalt, Ausdruck schöpferischster Energie. Sie steht auch oft und überraschend — oft die schwarze Sonne düsterer Unheimlichkeit — in Jaeckels gezeichneten Kompositionen, wo alles Gestalt gewinnt, das nicht Gemälde werden kann aus Gründen physischer Gebundenheit. Hier sind Schlacht, Eros und menschliche Qual unzählige Male gezeichnet; immer neu, Kraft. Ich weiß nicht, ob Jaeckel auch dreidimensional arbeitet, Möglichkeiten eines Plastikers sind da: Zeichnungen, die nach Loslösung von der Fläche ringen, die umgehbar und anschaubar werden möchten.

Jaeckel ist (neben dem französischen Schriftsteller Henri Barbusse, der „Das Feuer" schuf) der einzige, der erste Künstler seit Goya, der den Schrecken des Krieges, das grauenvolle Handwerk: Menschenmord als Kunstwerk bewältigt hat. Er hat das bloß Echte, den Realismus des Erlebnisses ins Ewige destilliert. Vielleicht spricht das am stärksten für seine Kunst, für ihre Wahrheit und ihre Größe.

Wilhelm Plünnecke



WILLY JAECKEL SANDGRUBE

KUNST UND REVOLUTION

GLOSSEN ZU EINEM AKTUELLEN THEMA

Revolutionen der Kunst und Revolutionen der Künstler genug sind uns bekannt, die nicht das geringste mit Politik zu tun haben. Als der Impressionismus mutig sein Haupt erhob und als sich die deutschen Künstler, die zum Fortschritt standen, zu den „Secessionen" zusammentaten, da konnte man von Revolutionen der Kunst und der Künstler sprechen; heute aber liegen die Verhältnisse anders oder lagen wenigstens zunächst anders. Ohne daß die Künstler daran dachten oder irgendwie geistigen Anteil hatten, vollzog sich im Staat ein so gründlicher Umsturz, daß die Künstler zu ihm Stellung nehmen mußten. Die Kunst und die Künstlerschaft waren bisher dermaßen in die soziale Ordnung eingebaut und ihre Arbeit so sehr im öffentlichen Leben verankert, daß sie, da alles wankte, irgendwo an neuer Stelle festen Fuß zu fassen suchen mußten. Es gilt, auch im Kunstbetrieb eine Neuordnung zu schaffen. Fragen der Kunsterziehung, des Ausstellungswesens, der wirtschaftlichen und sozialen Lage der Künstlerschaft, der Staatsbauten und Staatsaufträge, des Museumswesens, des

Kunstbeamtentums, der Kunstgewerbeförderung, der industriellen Qualitätsarbeit unter Hinzutritt der Kunst usw. haben heute ein anderes Gesicht, als sie noch vor einem Vierteljahr hatten. Angesichts der neuen Tatsachen erhob und erhebt die Künstlerschaft ihre Postulate. In Künstlerräten oder Arbeitsräten für Kunst schloß man sich zusammen. Über Klüfte hinweg reichte man sich die Hände. Man wurde sich dessen bewußt, daß es ohne eine gewisse Sozialisierung im wörtlichsten Sinn nicht weitergehe. Programme und Flugschriften wurden ausgearbeitet, Sitzungen und Versammlungen gab es, so daß fast zu befürchten war, über all dem Debattieren und Reden der Künstler müsse zuletzt die schöpferische Arbeit, die Kunst selbst, zu kurz kommen.

Indessen waren diese Auseinandersetzungen unbedingt nötig. Grundlinien für den künftigen Wiederaufbau des Kunstbetriebs mußten gefunden werden. Den heute Herrschenden mußte die soziale Bedeutung der Kunst im Staatsleben so nachdrücklich eingehämmert werden, daß jene, die morgen die Herrschaft in Händen haben werden, mit der Erkenntnis ihrer Vorgänger als mit einer gegebenen Tatsache rechnen werden.

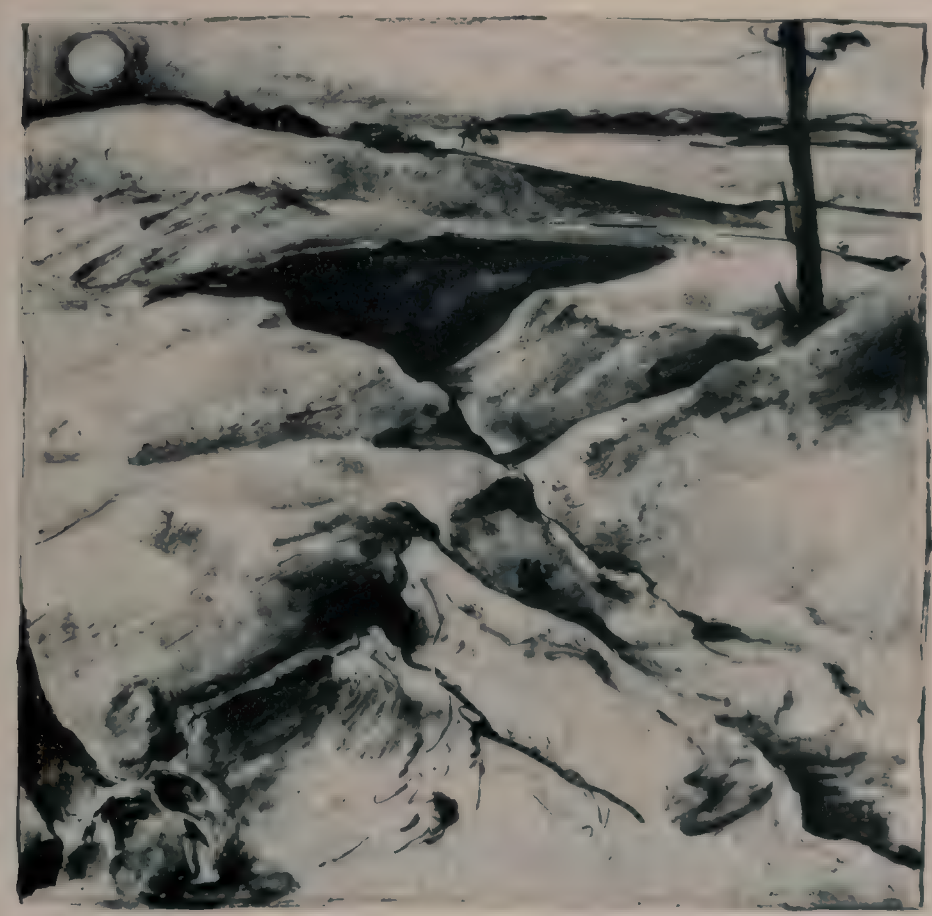
Bei diesem diskussionenreichen Streben nach Klarheit schieden sich die Geister in zwei große Gruppen; schieden sich, obwohl sie äußerlich eins blieben; mußten sich scheiden, weil ihrem Gegensatz das urewige Gesetz von Vergehen und Werden, von Macht und Wille zur Macht zugrundeliegt. Alsbald wurden auf der einen Seite Mächte der Beharrung, auf der anderen Mächte der Bewegung wahrnehmbar. Die Mächte der Beharrung sind die beati possidentes, vor allem aber die Erstarrten, denen die Schwungkraft fehlt, Leute, die die staatliche Revolution vorbehaltlos parieren wollten und ihr einen Schild vorhielten. Es lag nahe, daß die Gruppe in erster Linie wirtschaftliche Fragen aufwarf, deren Berechtigung in dieser Zeit niemand bestreiten kann. Hat doch der gegenwärtige bayerische Ministerpräsident unumwunden erklärt, die Lage der Kunst sei derart, daß die Künstler gut daran täten, sich praktischer, d. h. handwerklicher Tätigkeit zuzuwenden und nur, wenn der heilige Geist sie überkomme, ihrer Kunst zu dienen. In der Tat ist die wirtschaftliche Lage des Reiches und der Einzelstaaten, der Gemeinwesen und der Privaten heute so verworren oder wohl gar schon so verzweifelt, daß die Kunst, wenn sie als Luxusgegenstand betrachtet wird, wie es die jüngste finanzielle Gesetzgebung beliebte, nicht damit rechnen kann, daß für sie künftighin namhafte Mittel zur Verfügung stehen werden. Aus solchen Erwägungen wollen die Mächte des Beharrens alle Institutionen des Kunstbetriebs erhalten wissen, die der Künstlerschaft wirtschaftliche Garantien geben: Übernahme des Ausstellungswesens auf den Staat, Beibehaltung der Staatsankäufe und Staatsaufträge, Fortdauer des Kunstbeamtentums und der besoldeten Lehrtätigkeit an Akademien und Kunstschulen, Schaffung einer staatlichen Unterstützungsanstalt für Künstler u. ä.

Gewiß trifft und deckt sich eine Reihe dieser Forderungen mit denen der „Kräfte der Bewegung“. Aber bei diesen gehen die Forderungen nicht nur weiter, sondern sie kommen auch aus einem anderen Geist. Bei ihnen ist nicht der krampfhafte Wille des Erhaltens, nicht die Bürde der Tradition wahrnehmbar, vielmehr der frische Geist des Neu-Gestalten-Wollens, der Reformation an Haupt und Gliedern. Sie wollen ganze Arbeit tun. Und das nicht etwa nur theoretisch, sondern indem sie die frische, werbende, nützliche Kraft der jungen Kunst und der aktiven Künstlerschaft dem Staat zur Verfügung stellen.

Was zunächst die Stellung der Kunst zum neuen Staate anlangt, so hat das Verhältnis beider gelegentlich einer Versammlung des Münchner Künstlerrats Richard Riemerschmid feinsinnig umschrieben. Er verlangt Freiheit, Autonomie der Kunst in einem freien Vaterland, das sich seine eigenen Gesetze schreibt. Er will, daß die Künstler nicht weiter bevormundet werden, sondern ihre Geschäfte selbst betreiben können. Er will vermieden wissen, daß an die Stelle des Dilettantismus der Fürsten der Dilettantismus der Arbeiter- und Vollzugsräte und der Volksminister trete. Aber diese Freiheitsforderung der Kunst, meinte Riemerschmid, enthebe den neuen Staat nicht seiner Pflichten gegenüber der Kunst, die dem Staat als Erzieher, als Verwalter und als Gesetzgeber erwüchsen. Endlich müsse der Staat erkennen, daß die Kunst kein Ornament, sondern eine Lebensnotwendigkeit im staatlichen Betrieb sei. Nur durch die Mitarbeit der Kunst werde unser Gewerbe und ein großer Teil unserer Industrie zu Qualitätsleistungen befähigt, nur dadurch wieder exportfähig werden. Der Mangel an Rohstoffen, unter dem Deutschland noch lange hinaus werde zu leiden haben, vermöge durch Geschmackskultur einigermaßen wettgemacht zu werden. Das solle der Staat bedenken, dann werde er erkennen, in welch hohem Maße ihm die Träger der Geschmackskultur, die Künstler vonnöten seien. Die Aufträge des Staates müßten durch die Künstler selbst geordnet werden, ein Vergeben nach Launen und Gunst

wie in den Tagen der Fürstensouveränität schließe sich im Volksstaat aus. Kunstpflege und Künstlerunterstützungen müßten grundsätzlich getrennt werden (diesen Gedanken hat übrigens schon vor geraumer Zeit Theodor von Cramer-Klett in der bayerischen Reichsratskammer ausgesprochen und in ausgezeichneter Weise begründet). Ein Ideal wäre es, wenn die Künstlerunterstützung überhaupt überflüssig gemacht werden könnte durch planvollen, alle Fähigkeit erfassenden und an die richtige Stelle dirigierenden Kunstunterricht und durch die Organisation der vorhandenen künstlerischen Kraft. Dazu sei es allerdings nötig, daß der lächerliche und kleinliche Unterschied zwischen reiner und „angewandter" Kunst falle.

Diese Ausführungen Riemerschmids leiten zu dem Kernpunkt im Programm der Mächte der Bewegung: zu der Frage der Kunsterziehung. Die Radikalen wünschen eine sofortige Aufhebung aller Akademien, Kunstgewerbeschulen und architektonischen Abteilungen der Technischen Hochschulen. In den beiden letzteren Fällen kann man keinen Augenblick zweifeln, daß solche Forderungen unmöglich sind. Der junge Architekt benötigt eine Menge technischer Kenntnisse, der beginnende Kunstgewerbler so vieler Handfertigkeitsvoraussetzungen, daß man der Schule nicht entraten kann, nachdem der heutige Werkstätten- oder Baubureaubetrieb keineswegs über die nötige Zeit verfügt, Lehrlinge und Anfänger gründlich und systematisch zu unterrichten. Dort kann man die jungen Leute vor die praktische Arbeit stellen, aber für die Universalität ihrer Ausbildung keine Garantie übernehmen. Trotzdem ist der seit langem lebendige, immer wieder in den Debatten aufspringende Werkstattgedanke in anderer Weise nutzbringend zu gestalten, nämlich durch Umwandlung der Kunstgewerbeschulen, die heute viel zu sehr das reine Entwerfertum fördern auf Kosten der praktischen Arbeit, in große Werkstättenkomplexe von Schnitzern, Töpfern, Graphikern, Dekorationsmalern, Goldschmieden, Schreinern, Webern, Stickerinnen, die unter der gemeinsamen Leitung der besten Künstler und der besten Handwerkstreibenden zu nützlicher und erfolgver-



WILLY JAECKEL LANDSCHAFT

heißender Arbeit erzogen werden. In ähnlicher Weise könnte die Erziehung der Architekten in neue Bahnen gelenkt werden; vor allem wäre es dabei notwendig, die Architekturklassen aus den andersgearteten Ingenieurschulen herauszunehmen und etwa die gewerblichen Bauschulen zu Bauakademien (soweit diese nicht schon als Lehranstalten bestehen) auszubauen.

Anders liegen die Verhältnisse für den Kunstakademiebetrieb. Daß da manches faul ist, kann nicht bestritten werden. Indessen hieße es, das Kind mit dem Bad ausschütten, wenn man ganz schlicht und einfach die Auflösung der Akademien dekretierte. Man darf nicht vergessen, welche Förderung die Kunst, besonders die Malerei, in entscheidenden Stunden vom Lehrbetrieb in den Klassen echter Kunsterzieher (es sei an Wilhelm von Diez in München erinnert) erfuhr. Man übersehe auch nicht, daß die Schuld an dem sogenannten Akademieelend durchaus nicht die Lehrer allein, sondern in ebenso hohem Maße die Studierenden tragen.

Vielleicht könnte man sich auf den vermittelnden Vorschlag festlegen, der dahin geht, es seien künftighin die Lehrer an den Akademien nicht mehr auf Lebenszeit, sondern jeweils nur auf fünf oder sieben Jahre zu bestellen mit der Möglichkeit einer Neuwahl oder Neubestätigung nach Ablauf dieses Zeitraumes. Zweifellos hätte diese Institution das Gute, daß mehr Fluß und Bewegung in den akademischen Lehrbetrieb käme, daß das Kunstbeamtentum und seine Erstarrungserscheinungen ausgeschaltet blieben, aber andererseits würde dieses Verfahren auch voraussetzen, daß die Akademieprofessoren in einer ganz anderen Weise als heute vom Staat honoriert werden müßten. Der Erwägung in ruhigeren und gerechteren Zeiten bliebe es vorbehalten, ob die durch solche Terminberufungen in den Lehrbetrieb gebrachte Unstetigkeit und die Ausschaltung der Schultraditionsbildung der Entwicklung der Kunst nicht mehr Abbruch täten, als sie ihr Nutzen brächten.

Eine weitere Forderung gilt der Neuregelung des Ausstellungswesens. Wer sich vom Staat nicht mehr bevormunden lassen will, ist natürlich noch weniger geneigt, sich die Bevormundung der Kollegen gefallen zu lassen. Darum wird gefordert: Weg mit jeder Jury der Ausstellungen! Ob solchermaßen künftighin sehr viel bessere und interessantere Ausstellungen zustandekommen, darf man füglich bezweifeln, aber man versteht es, daß ein Zeitalter, das sich gegen jeden Terror sträubt und für Individuumsrechte so laut wirbt, das Verlangen stellt, daß jeder und jede Gelegenheit habe, seine Arbeiten in die Öffentlichkeit zu bringen. Dabei wird indessen in den Debatten vielerorts betont, daß Ausstellungen an sich ganz gewiß keinen Idealzustand darstellen, daß vielmehr das künstlerische Schaffen für einen ausgesprochenen Zweck dem Malen und Modellieren „auf Vorrat“ himmelweit vorzuziehen wäre. Diese aus historischer Betrachtung bestätigte Erkenntnis wird namentlich von der Architektenschaft propagiert mit dem Erfolg, daß die Architektur heute mehr als je als die Zentralkunst erscheint und alle übrigen Künste um sich gruppiert. Besonders in dem von Bruno Taut ausgearbeiteten, teilweise sehr beherzigenswerten, zum Teil aber auch den Bogen überspannenden Architekturprogramm des Berliner Arbeitsrats für Kunst wird die Stellung der Baukunst als der Nährmutter aller anderen Künste und die Möglichkeit, die übrigen Künste organisch und nutzbringend um sie anzuordnen, mit Nachdruck vertreten.

Zu diesen Hauptforderungen und Hauptpunkten der Bewegung, die im Laufe ihrer Entwicklung von einer Folgeerscheinung des staatlichen Umsturzes zusehends zu einer Künstlerrevolution (noch nicht aber zu einer Kunstrevolution) wurde, treten eine Reihe von Fragen und Dingen, in denen sich die Künstlerschaft künftighin Einfluß und Geltung verschaffen will: Künstler verlangen Sitz und Stimme in den Parlamenten, um die Gesetzgebung beeinflussen zu können, fordern die Vergebung aller öffentlichen Bauten auf dem Weg des Wettbewerbs, heischen Einfluß auf das Galerie- und Museumswesen und auf die Verwaltung der Sammlungen, wollen ihre Ideen im Bühnen- und Lichtspielwesen und in allen Bekundungen des öffentlichen Lebens zur Geltung bringen und noch vieles andere.

Wohl das meiste von all dem ist heute noch nicht ausgegoren, lebt nur in unfertigen Bildern und ist keineswegs spruchreif. Aber die Mächte der Bewegung sind und bleiben zunächst, wie es scheint, am Werk. Die Künstlerschaft, das ist ihr Recht, muß ihre Stellung behaupten, vielmehr: sich in dem neuen Staats- und Gesellschaftsgebilde einen Platz erringen, der ihrer würdig ist. Der Künstler muß vor allem die Möglichkeit der von Ruhe umhegten Arbeit wieder erhalten. Ist aber einmal der aus der Not geborene und aus der Tiefe der Überzeugung kommende Stoß und Sturm geschehen, so muß des Organisierens auch wieder ein Ende sein und schleunigst die Rückkehr des Künstlers in seinen eigenen Bezirk erfolgen, damit nicht über den Angelegenheiten der Künstler zuletzt die Kunst selbst Schaden leide!

Georg Jacob Wolf



O. R. BOSSERT — STÖRCHE AM WASSER (RADIERUNG)

OTTO RICHARD BOSSERT

Um die Jahrhundertwende etwa, als sich in Deutschland die künstlerische „Neuorientierung" vollzog, kam O. R. Bossert mit noch zwei süddeutschen Kameraden von Karlsruhe nach Leipzig, um sich in erster Linie wohl dem Plakat zu widmen. Was in jener Zeit bei Bossert entstand, waren die üblichen, von der Druckindustrie geforderten Plakate und Illustrationen in dem damaligen Zeitstil. Nur wer Bossert persönlich kannte, merkte, daß er ein großes Maß von Aktivität besaß und vorwärts drängte. Trotzdem aber bewegte sich damals alles in konventionellen Grenzen und ließ nichts von dem problematischen Wesen erkennen, das sich später in erhöhtem Maße bemerkbar machte. Daran änderte zunächst auch seine Anstellung an der Leipziger Akademie nichts. Vielleicht hatte der Direktor sein gutes Lehrtalent erkannt. Bossert war nun tatsächlich einmal keine Niete, sondern ein Gewinner, und seine Lehrtätigkeit ist, wie ich das hier gleich vorwegnehmen möchte, eine wirklich ersprießliche geworden. Denn er war eine eminente Energie, ein kluger Kopf und ernster Geist, der



O. R. BOSSERT FLUSS-UFER (RADIERUNG)

das, was er anpackte, zu einer Ehrensache machte. Die folgenden Jahre zeichnen sich durch künstlerische Produktion wohl auch kaum aus, aber ich glaube doch, daß sie in bezug auf die künstlerische Entwicklung für ihn mit die wichtigsten waren. Denn es vollzieht sich in diesem Zeitabschnitt in ihm ohne wirtschaftliche Bedrängnis in aller Ruhe die Kristallisierung seiner Anschauung und es bereitet sich der Boden für das Zukünftige vor. Es war die Bestellung des Ackers. Für Bossert war dies um so wichtiger, da er — als Autodidakt — eine Menge nachzuholen hatte.

Trotz der starken Wirkungen, die in den neunziger Jahren von Böcklin, Thoma und ihren Vor- und Nachfahren ausgingen, vollzog sich doch die Entwicklung der jungen Künstlergeneration schulmäßig in Wirklichkeit im Zeichen des Pleinairismus, des Naturalismus und des Impressionismus. Dieser Dualismus, der die Geister in Deutschland nie so recht zur Ruhe kommen ließ, war nun unter diesen besonderen Umständen so recht der Boden für unfruchtbares Spintisieren der Künstler, und das Kunstliteratentum feierte wie nie zuvor Orgien. Seitdem blüht dieser Acker bis auf den heutigen Tag. Problematische Naturen pendelten ziemlich hilflos zwischen diesen beiden Polen. So erging es wohl auch Bossert. Und je mehr der Impressionismus sieghaft emporstieg, um so



O. R. BOSSERT — LANDSCHAFT MIT PAPPELN (RADIERUNG)

mehr mag er gelitten haben unter dieser Formel. Denn seine Veranlagung neigte durchaus einer ganz anderen Anschauung zu: der Stilkunst.

Nun kam 1906 in Berlin die sogenannte Jahrhundertausstellung. Was alle Schreiberei und alles Disputieren nicht zu klären vermochten, das hat sie als Tat mit einem Schlage offenbart. Ihre Wirkung war eine tiefgehendere und weittragendere, als man zunächst wohl überschauen konnte. Sie ermöglichte einen klaren Überblick über diese hinter uns liegende Schaffensepoche, brachte Festigkeit und Sicherheit in ihrer Wertmessung und zeigte, was wurzelecht und stark. Die Werke eines Marées, eines Feuerbach, eines Böcklin, Kasp. Dav. Friedrich, Runge u. v. a. lösten ungeheuere Wirkungen aus. Und daneben kam auch Leibl und sein ganzer Kreis erst voll und ganz zur Geltung und Würdigung. Man stand wieder einmal verblüfft vor der Einfachheit der Tatsache, daß eben echte Kunst in jeder Form sich nebeneinander hält.

Für viele junge, suchende Künstler war diese Erkenntnis eine Erlösung aus seelischer Not, namentlich aber für die Kreise, die unter dem zum Dogma werdenden Impressionismus sehr litten. Seit diesen Tagen, sehen wir, schnellen diese befreiten Elemente sprunghaft auf ihrer Bahn vorwärts, begünstigt noch durch die in Paris vorbereitete Expansion des sogenannten



O. R. BOSSERT FISCHERGRUPPE (RADIERUNG)

Mit Genehmigung von P. H. Beyer & Sohn, Leipzig

Expressionismus. Diese Reaktion mußte unzweifelhaft auf den Impressionismus folgen. — Solche Gedankenreihe eröffnet sich mir, wenn ich vor den neuen Arbeiten Bosserts stehe und versuche, zwischen seinem frühesten und jetzigen Schaffen eine Brücke zu schlagen. Bossert ist sehr langsam herangereift. Das liegt erstens einmal daran, daß er als ein Autodidakt zu betrachten ist und gezwungen war, sich in reifen Jahren vieles von dem nachträglich zu eigen zu machen, was unsere heutigen Kunstschüler durchschnittlich schon mit 20 Jahren erworben haben. Dann aber kommt noch hinzu, daß Bossert eine schwerblütige, problematische Natur war, die sich mit den Dingen des Lebens auf breite Diskussionen einläßt, sich gründlich mit ihnen auseinandersetzt, und dann, wenn sie sich über alles im klaren ist, den Mut besitzt, von vorne und gründlich zu beginnen. Und so, wie er dies in rein geistigen Dingen tat, so hielt er es auch mit den technischen. Daß dabei viel Zeit verstreicht, ist ja nun selbstverständlich. Aber der tatsächliche Gewinn ist dann auch groß, ist köstliches Gut und positiver Besitz.

Seine ersten Arbeiten sind durchaus noch illustrativ und seine Darstellungen sind von allen möglichen heterogenen Elementen durchsetzt: Stillinien, subalterner Naturalismus, Kunstgewerbe. Auch seine ersten Holzschnitte kommen noch nicht von diesen Dingen los. Mit einem Mal aber scheint es ihm als eine Offenbarung aufgegangen zu sein, daß sein Weg über andere Gefilde führen muß. Feuerbach, Marées, Rethel, Hodler mögen ihm in den Jahren um 1906 Erlösung gewesen sein. In den nun folgenden Übergangsarbeiten sehen wir das heiße Mühen und den Kampf um die neuen Erkenntnisse, und nach ein paar Jahren hatte er seinen



O. R. BOSSERT — BEIM PFLÜGEN (HOLZSCHNITT)

künstlerischen Willen bereits so formuliert, daß wir genau erkennen konnten, wo sein Pfad hinführt.

In den letzten Jahren wandte sich Bossert mehr und mehr einem bestimmten Darstellungsgebiet zu: der Tätigkeit der Fischer am Strande und der Tätigkeit des Bauern. Dieses Stoffgebiet lag dem Künstler innerlich sehr nahe, doch hat seine Zuwendung durchaus nichts Tendenziöses oder Doktrinäres und steht nicht an der Seite blutleerer Gesinnungskunst. In der bewußten Wahl eines fest umgrenzten Stoffgebietes liegt aber sicherlich auch die Erkenntnis von der Gefahr, die jedem Stilisten droht, sobald er sich von dieser Basis realen Erlebens und eigener Anschauung entfernt. Das war die Klippe, an der so viele große Talente im vorigen Jahrhundert gescheitert sind, an der auch ein Marées nicht ganz ohne Schaden vorübergekommen ist. Das Fragmentarische seines Schaffens ist Ursache dieses Zwiespaltes. Hätte er sich ein Stoffgebiet erkoren, das ihn mit mehr Eigenleben, mit mehr gelebter Anschauung erfüllt hätte als die griechische Götter- und Sagenwelt, dann wäre wohl sein Schaffen noch zu vollsaftigerer und fruchtbarerer Reife und Vollendung gelangt. Daß Stil sich nur offenbaren könne an historischen Objekten (begrifflich),



O. R. BOSSERT DAMENBILDNIS (ZEICHNUNG)



O. R. BOSSERT FISCHER (ZEICHNUNG)

das ist der verhängnisvolle Irrtum jener ganzen Zeitanschauung, von dem auch Marées und Rethel im allgemeinen keine Ausnahme machen, obwohl sich hier im Unterbewußtsein schon Zukünftiges ankündigt. Marées' Neapeler Fresken und einige Holzschnittblätter (Tod und Türmer) von Rethel ragen als mächtige Wegweiser in unsere Zeit herüber. Hodler nimmt das bewußt auf und führt es fort. Und Bossert knüpft hier an. Sein gesunder Wirklichkeitssinn, der ihm in allem eigen ist, hat ihn auf den richtigen Weg gebracht: zum Charakteristischen in der Erscheinung. Bei ihm schließen sich Stil und Wahrheit nicht aus, sondern beides verschmilzt zu einer Einheit. Seine Stilkunst ist nicht schemenhafte, herrschsüchtige Gedankenkunst, sondern sie basiert auf überzeugungsstarker Anschauung. Ein geschauter Vorgang, eigenstes Erleben, ist der Ausgangspunkt seiner Darstellung, den er dann durch Ausschalten alles Zufälligen reinigt und zum Typischen kristallisiert. Auf diese Weise erhalten seine Darstellungen etwas Weihevolles, Symbolisches, Allgemeines. Sein pflügender Bauer ist nicht mehr ein gewöhnlicher, beliebiger Mensch, der ein bestimmtes Stück Land in dieser oder jener Gegend bearbeitet, sondern es ist der Bauer, der die Erde pflügt, die der Menschheit ihre Früchte dann darbietet. Die segelspannenden Fischer, die sich anschicken, zum Fischfang aufs Meer hinauszufahren, tun dies alles so feierlich und abgemessen, daß man meint, sie seien sich der Tatsache bewußt, mit ihrem Handeln Menschheitspflichten zu erfüllen. Alle Gestalten zeigen eine Zweckbestimmung innerhalb der Raumkomposition, aber sie fügen sich so rhythmisch, daß alles schwingt und klingt. Und nicht selten wird dieser Rhythmus von tragenden, musikalischen Empfindungen ausgelöst. Alles, was die Figuren tun, ist als Funktion Selbstverständlichkeit; nirgends zeigt sich etwas Konstruiertes. Nichts wirkt szenarisch-dramatisch, sondern bewegt-lebenswahr. Alles fügt sich im Raum selbstverständlich, und doch ist die Bewegung vom Künstler bestimmt und nach seinen rhythmischen Empfindungsge-

setzen eingeordnet. Dies verleiht den Kompositionen wie von selbst ihren Stil, ihre Stillinie und taucht sie in einen schimmernden Glanz eigener Mystik. Alles strebt in Bosserts graphischen Blättern ins Monumentale. Manche dieser Arbeiten könnten als Vorstudien zu großen Wandmalereien gelten. Diese Art der Monumentalkunst schwebte dem Künstler wohl auch als Endziel vor.

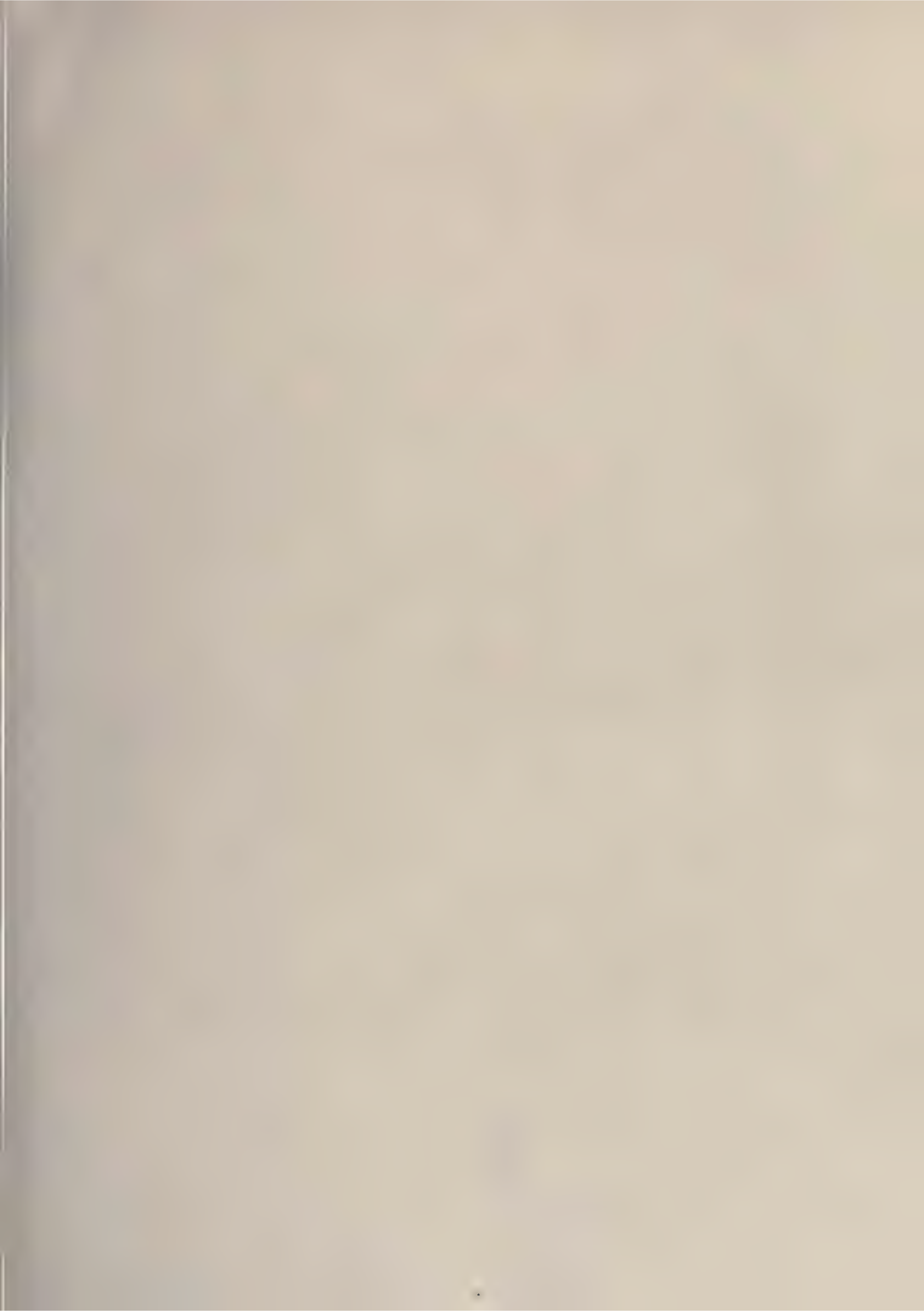
Aus dem inneren Bedürfnis heraus griff Bossert zunächst zum Holzschnitt und zur Radierung, um seinem künstlerischen Erleben Form zu geben. Er hat sich die Technik in einem Maße zu eigen gemacht, daß er aus der Kupferplatte und dem Holzstock die letzten und höchsten Schönheiten herauszuholen wußte. Aber diese technische Meisterschaft äußert sich in puritanischer Zurückhaltung und Selbstverleugnung, und so wirken die Blätter alle lapidar, selbstverständlich auch in der Form, handschriftlich und einheitlich. Der neue Radierzyklus „Der See" gehört zum Schönsten, was die graphische Kunst in den letzten Jahren hervorgebracht hat.

Leider sind dies seine letzten Arbeiten geblieben. Ehe dieser Aufsatz erscheinen konnte, ist der Künstler durch einen jähen Tod in den Januartagen, 45 Jahre alt, aus seinem arbeitsfrohen und plänereichen Leben herausgerissen worden.

Richard Grimm-Sachsenberg



O. R. BOSSERT — AKTE AM WASSER (RADIERUNG)





P. A. RENOIR DAS FRÜHSTÜCK

FERDINAND VON RAYSKI

Als Ferdinand von Rayski am 23. Oktober 1890 in Dresden verbittert und einsam starb, ahnte niemand, daß mit diesem 84 jährigen Greis einer der besten deutschen Maler des 19. Jahrhunderts dahingegangen war. Auch jetzt kann es noch geschehen, daß man seinen Namen zu nennen vergißt, wenn die guten deutschen Künstler der neueren Zeit angeführt werden. Rayskis Werke sind heute noch ebensowenig populär, wie sie es zu des Künstlers Zeiten waren. Dabei ist eins seiner Hauptwerke seit 30 Jahren in der Leipziger Galerie ausgestellt und andere gute Schöpfungen befinden sich in vielbesuchten Sammlungen, in der Berliner Nationalgalerie und in der Gemäldegalerie zu Dresden. Die Jahrhundertausstellung führte eine stattliche Reihe seiner Werke vor, die damals die Begeisterung für den bis dahin unbekannten Künstler anfachten, und im folgenden Jahre — 1907 — fanden in Dresden und in Berlin umfangreiche Ausstellungen statt. Trotz alledem ist für viele der Name Ferdinand von Rayski ein leerer Klang geblieben! Es fällt nicht schwer, mehrere Gründe dafür anzuführen. Zunächst bieten sein Lebensgang und die Art seines Schaffens eine Erklärung dafür, daß der Künstler den meisten seiner Zeitgenossen unbekannt geblieben ist.

Rayski, der 1806 in der sächsischen Kleinstadt Pegau als Sproß einer aus Polen stammenden Offiziersfamilie geboren wurde, war gegen seine Neigung zum Offizier bestimmt. Am liebsten wäre er Maler geworden, aber ärmliche Familienverhältnisse ließen die Erfüllung dieses Wunsches nicht zu. Schon in den fünf Jahren, die er seit 1816 bis zum 1821 erfolgenden Eintritt in die Dresdener Kadettenanstalt im Freimaurer - Erziehungsinstitut zu Dresden verbrachte, war in ihm die Freude an der Kunst wach geworden. Ein kleines Gemälde, das er damals im Alter von zwölf Jahren schuf, ist erhalten geblieben. Es stellt sächsische Kavalleristen auf Vorposten dar und es besitzt bei aller kindlichen Unsicherheit der Zeichnung eine klare, ausdrucksvolle Umrißwirkung. Rayski blieb auch als Kadett der Kunst treu; seit 1823 besucht er bis zum Ende seines Dresdener Aufenthaltes im Jahre 1825 nebenbei die Malerakademie. Die nächsten vier Jahre verlebt er als Sekondeleutnant in Ballenstedt im Harz. Nicht ohne eigenes Verschulden wird er bei einer Beförderung übergangen. Darüber mißgestimmt, quittiert er 1829 den Dienst und widmet sich jetzt ganz der Malerei. Eine Reise nach Paris und durch Deutschland, die er von 1835 bis 1839 unternimmt, ist das nächste wichtige Ereignis. 1837 hält er sich längere Zeit in Würzburg auf, wo die vornehme Gesellschaft den aristokratischen Maler mit Bildnisaufträgen überhäuft. Er lernt München kennen und reist schließlich auf Umwegen über Düsseldorf nach Dresden zurück. Dresden bleibt ein halbes Jahrhundert lang bis zu seinem Tode der feste Wohnsitz. Das einzige bemerkenswerte Ereignis der letzten fünf Jahrzehnte ist eine Reise nach London, die er 1862 mit seinem Freunde, dem Grafen Einsiedel unternimmt. In den Jahren, in denen er am produktivsten und seine Kunst am größten ist, reist er beständig von Dresden aus in Sachsen umher und weilt auf den Schlössern und Gütern des Adels als Gast. Er widmet sich hier der Jagd und er malt seine Gastgeber und ihre Familien. Die Porträts und die Tierbilder, die er fast ausschließlich schuf, kamen nicht erst in den Handel oder auf Ausstellungen, sie blieben am Orte ihrer Entstehung, auf den abgelegenen Herrensitzen des sächsischen Adels. Das ist der eine Grund, der erklärt, warum die für einen bestimmten exklusiven Kreis gemalten Werke Ferdinand von Rayskis zu seiner Zeit dem großen Publikum unbekannt geblieben sind.



F. v. RAYSKI ▪ SELBSTBILDNIS

Der zweite Grund ist, daß Rayski zur Kunst seiner Zeit keine engeren Beziehungen hatte. Ihn verknüpfen keine freundschaftlichen Bande mit berühmten Malern und er hatte keine Schüler, die den Ruhm seiner Kunst und deren Art verbreiten konnten. Er verdankt anderen Malern nicht viel, es gehen aber leider auch von seinen Werken keine Anregungen aus. Er verkehrt zwar in Dresdener Kunstkreisen, aber niemand scheint zu erkennen, daß dieser Rayski ein genial veranlagter Künstler und kühner Neuerer ist. Ihm werden keine akademischen Ehren zuteil und er erhält keine nennenswerten offiziellen Aufträge.



FERDINAND VON RAYSKI — SCHLOSS BIEBERSTEIN IN MORGENBELEUCHTUNG



FERDINAND VON RAYSKI — SCHLOSS REINSBERG IN ABENDBELEUCHTUNG

Man hat Ferdinand von Rayski als Autodidakt bezeichnet und ihn — in edlem Sinne — einen Dilettanten genannt. Überblickt man sein Leben, so ist man zunächst geneigt, dem zu widersprechen. An Unterricht hat es ihm nicht gefehlt. Bereits auf der Freimaurer-Erziehungsanstalt in Dresden wird er von seinem Zeichenlehrer in der Malerei unterwiesen. Er besucht in den Jahren 1823 bis 1825 nebenbei die Akademie und bildet sich um 1833 durch das Kopieren alter Meister in der Gemäldegalerie und durch erneute Studien an der Akademie zu Dresden weiter aus. In Paris soll er die Werke Horace Vernets und Delaroches eingehend studiert haben. Gründe genug, ihn keinen Autodidakten zu nennen, zumal ja jeder geniale Künstler das Wesentliche seiner Kunst niemals von anderen gelernt hat, sondern aus sich selbst heraus entwickelte. Überblickt man jedoch Rayskis Werk, dann erkennt man, daß in der Tat die nebenbei betriebenen Studien auf der Akademie nicht tiefgehend und gründlich gewesen sein können. Die Komposition seiner frühen Gemälde, ihre Färbung und Zeichnung sind ganz unakademisch und sein Schaffen ist während seines ganzen Lebens unsicheren Schwankungen unterworfen. Auf der unvollkommenen akademischen Ausbildung beruht zum Teil die Stärke seiner Kunst und ihre Schwächen sind gleichfalls darauf zurückzuführen. Das Fehlen einer soliden Grundlage und der Mangel an strenger künstlerischer Zucht bewirken, daß das Resultat seines Schaffens lediglich von Launen und glücklichen Stimmungen abhängig ist, daß verzeichnete und schlecht gemalte Bilder gleichzeitig neben vollkommenen Meisterwerken stehen. Vielleicht ist das allzu rasche Nachlassen der Begeisterung für den Künstler bald nach der Jahrhundertausstellung darauf zurückzuführen, daß eine Reihe minderwertige Bilder von ihm ans Tageslicht kamen? Aber auch die Stärke und urwüchsige Art seiner Produktion beruht nicht zuletzt auf seiner autodidaktischen Bildung. Wenn viele seiner Zeitgenossen mit einer vorgefaßten Meinung und fertigen Bildidee im Sinne der Akademie an die Dinge herantraten und sie unter dem Gesichtswinkel der überlieferten akademischen Auffassung betrachteten, so war Rayski von solchen Vorurteilen frei und er brauchte sich nicht erst angelernter Regeln und Grundsätze zu entledigen, um souverän schaffen zu können. Er stellte sich mit unverbildetem Blick den Dingen gegenüber; der Spürsinn und die Beobachtungsgabe des passionierten Jägers befähigen ihn, die Erscheinungen mit naiven Sinnen und scharfem Blick zu erfassen und festzuhalten.

FERDINAND VON RAYSKI AUF DER SCHLOSSTREPPE

Trotz der selbständigen Stellung, die Ferdinand von Rayski abseits vom Kunstleben seiner Zeit einnimmt, ordnen sich seine Schöpfungen der Gesamtentwicklung der Malerei des 19. Jahrhunderts ganz gut ein. Wenn er auch voll Wagemut und Selbstvertrauen unabhängig von zeitgenössischen Vorbildern an die Objekte herantritt, so steckte ihm die konservative Gesinnung, der Sinn für vornehme repräsentative Haltung so tief im Blute, daß er nicht absichtlich nach revolutionären Formen strebt. Das Schema seiner Bildnisse weicht von dem beliebter Porträtisten der Zeit, wie Eduard



FERDINAND VON RAYSKI — DOMHERR VON SCHROETER



FERDINAND VON RAYSKI — MAX VON FABRICE



Nationalgalerie
Berlin

■ FERDINAND VON RAYSKI ■
FRAU CHRISTINE VON SCHÖNBERG



FERDINAND VON RAYSKI — REBHÜHNER

Magnus oder der sächsischen Porträtmaler Friedrich Traugott Georgi und Gustav Adolf Hennig, nicht ab, und man denkt vor seinen Werken gelegentlich auch an die Bildtypen der berühmten Meister des englischen Porträts. Wie sich seine Herren in der Galauniform, den Hut unterm Arm und die Handschuhe in der Hand, auf einen Tisch oder auf eine Stuhllehne stützen oder wie die Damen im Sonntagsstaat mit dem Spitzentaschentuch in der Hand konventionell zur Seite blicken oder den Betrachter kühl und ruhig ansehen — diese Posen hat man auf zahllosen Bildnissen des 19. Jahrhunderts zur Genüge gesehen. War der Künstler bei vielfigurigen Bildnissen gezwungen, von diesem Schema abzuweichen, dann entstanden Kompositionen, die zerrissen, steif und gestellt wirken. Seine großen Jagdgesellschaften mit den so unbeholfen nebeneinander aufgereihten Gestalten oder das große Familienbildnis „Auf der Schloßtreppe" (Abb. S. 232), auf dem die Figuren merkwürdig uneinheitlich verteilt und nicht zusammengesehen sind, zeigen, wie ratlos Rayski war, wenn er sich vom konventionellen Kompositionsschema entfernen mußte. Von einigen Hauptwerken abgesehen, in denen er sich auch bezüglich der Komposition selbst übertroffen hat, wirken eigentlich nur die Tierbilder in der Haltung und im Arrangement ungezwungen und überzeugend, da er sich hier unmittelbar an die Natur hielt.

Rayski ist also keinesfalls der Schöpfer eines neuen Porträttyps. Wenn trotz der befangenen und konventionellen Komposition seine guten Bildnisse die meisten deutschen Porträts seiner Zeit an künstlerischem Wert beträchtlich überragen und uns ganz modern anmuten, so beruht diese Wirkung allein auf der genialen malerischen Ausführung. Rayski erfüllt das überlieferte starre Bildschema mit sprühendem Leben. Die Wucht und Verve seines Pinselstrichs läßt vor den Originalen die traditionell befangene Haltung der Dargestellten ganz vergessen. In den Werken, in denen seine Kunst am vollkommensten ist, malt er die schillernden Stoffe der Frauenkleider und die bunten

Uniformen mit breiten schwungvollen Strichen hin. Das Goldgelb der Tressen ist zäh und pastos aufgetragen, die Ordensbänder und Sterne sind zumeist als bunte Farbflecke impressionistisch festgehalten. Da Rayski bei der Farbenwahl der Kostümstoffe noble Zurückhaltung übt, so werden die dunkel und unaufdringlich zueinander abgestimmten großen Farbpartien lediglich durch goldene Litzen, durch eine Schleife oder Ordensbänder belebt. Solch eine purpurrote Schleife oder ein violettes Mantelfutter, eine Rose oder einen funkelnden Orden weiß Rayski aber so effektvoll hinzusetzen, daß das gesamte Bild dadurch leuchtenden farbigen Glanz erhält. Der breite Wurf und kecke Schmiß der kraftvollen Pinselführung läßt nach, wenn Rayski zu den Gesichtern kommt und den Hintergrund malt. Den Kopf führt er zumeist sorgsam, kleinlich und allzu korrekt aus, und die Rampen oder Mauern, vor denen die Personen stehen, wirken glatt und unstofflich wie Pappkulissen. Diese unausgeglichene Wirkung fällt bei Brustbildnissen weg, da der Künstler hier den Blick auf das Gesicht einstellt und das Gewand unterordnet. In diesen Fällen arbeitet er die Formen des Schädels in scharfer zeichnerischer Art so sicher und klar heraus, daß diese charaktervoll durchgebildeten Porträts in ihrem strengen Stil und in der präzisen Formgebung an meisterhafte Bildnisse von Ingres erinnern. Das im Jahre 1846 entstandene Porträt des Geheimen Kriegsrats von Broizem ist ein glänzendes Beispiel für diesen streng zeichnerischen Stil. Es gibt aber auch in der anderen, größeren Gruppe von ganzfigurigen Bildnissen und von Kniestücken eine Reihe von vorzüglichen Werken, bei denen das Unausgeglichene zwischen Kopf, Grund und Kostüm überwunden ist. In diesen lebensgroßen Bildern feiert die Bravour des malerischen Vortrags Triumphe, ohne in oberflächliches Virtuosentum auszuarten; das ungezügelte Temperament des Künstlers kommt hier hemmungslos und mit Wucht zum Ausdruck. Das Bildnis des Konsuls Schletter (Abb. S. 240) und das in seiner Eleganz bewundernswerte Porträt des Domherrn von Schröter (Abb. S. 233) sind unter den ausgereiften Werken, die in der Zeit von 1840 bis 1860 entstanden, die bekanntesten. Durch eine sehr gewählte Rayski-Ausstellung, die der Salon Cassirer in Berlin im Dezember 1915 veranstaltete, kamen auch noch andere Meisterwerke aus dieser Zeit zu hervorragender Geltung. Man bewunderte hier zwei mit kräftiger Faust angepackte, keck und breit heruntergemalte lebensgroße Jägerbildnisse aus der Zeit um 1860 (Abb. S. 234) und das in den fünfziger



FERDINAND VON RAYSKI — WILDE KANINCHEN

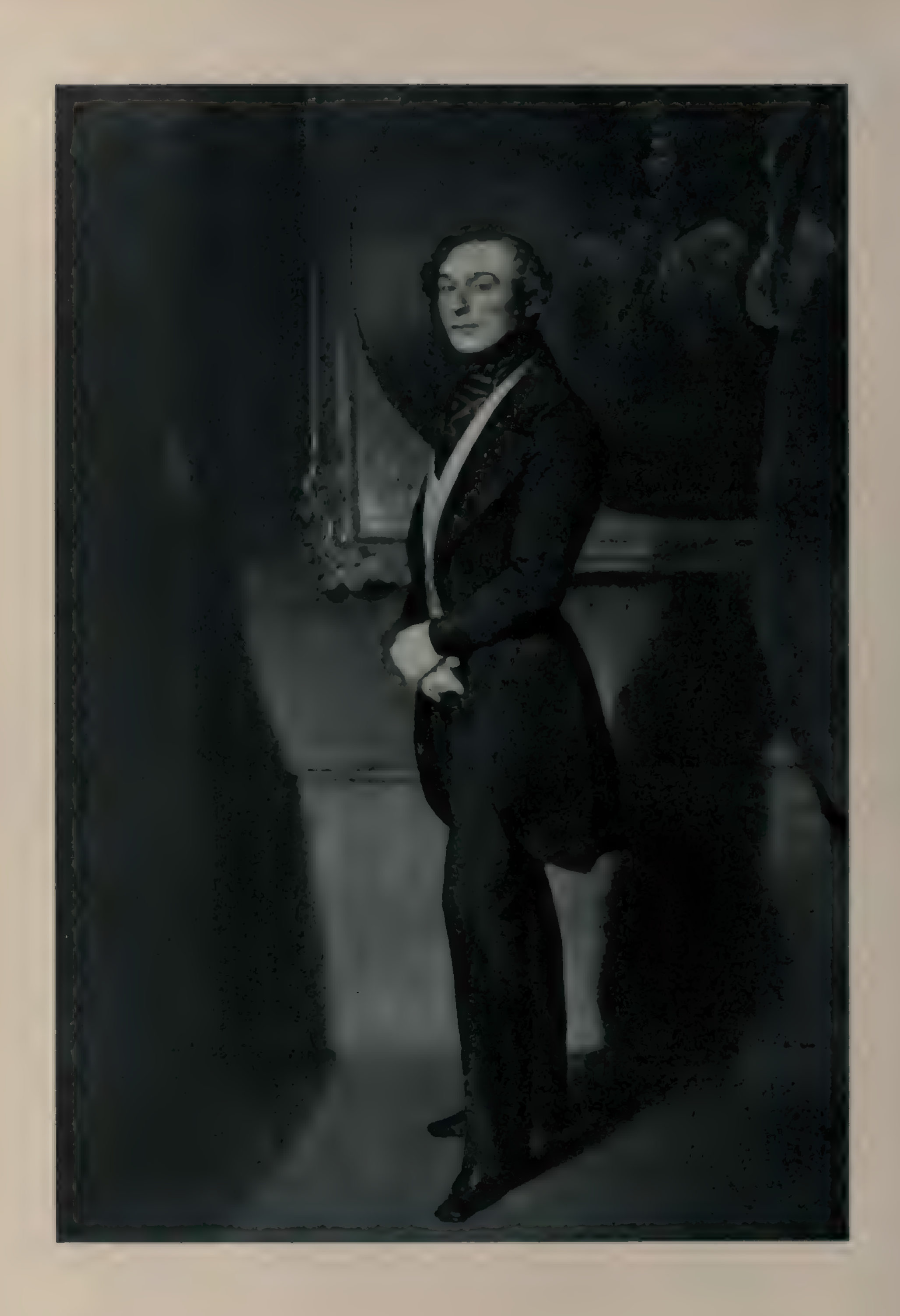
Jahren entstandene Bildnis einer Frau von Posern, deren schwarzes Kleid im Lichte funkelt und gleißt und deren von braunem Haar umrahmtes Gesicht durch den natürlichen Ausdruck entzückt. Den stärksten Eindruck empfing man von dem um 1860 entstandenen Bildnis der Frau Christine von Schönberg (Abb. S. 235). Auch hier wirkt das Schwarz des Jaketts schillernd reich; die blühenden Fleischpartien, ein paar zartrosa Flecken und eine Spur von Gelb tragen in diese schwarz-weiße Harmonie belebende Buntheit hinein. Die Gestalt ist mit so überlegenem Können frei und leicht gemalt, daß man an ähnlich ungezwungen behandelte Werke Manets erinnert wird.

Von Graff zu Manet — das ist der Weg, den Ferdinand von Rayski ganz aus eigener Kraft durchschritten hat. Sein frühestes in Berlin gezeigtes Bild aus den zwanziger Jahren, das schon erstaunlich gut gemalte Porträt des Reichsgrafen Philipp Harrach, ist noch im Sinne der deutschen Porträtkunst vom Ausgang des 18. Jahrhunderts gehalten und läßt an die Art Anton Graffs denken. Die ersten Bildnisse, die Rayski in Würzburg schuf, unterscheiden sich kaum durch einen individuellen Zug von den üblichen glatten Biedermeierporträts. Eine harte, dunkelbraune Genreszene mit zwei Vagabunden unter einem Baum und ein flott hingewirbelter Entwurf zu einem Historienbild sind in dieser Zeit lediglich als Versuche auf anderen Gebieten interessant. Schon am Ende des Würzburger Aufenthaltes entstehen aber Bildnisse, die im Vortrag lockerer und freier sind. Von etwa 1840 an schuf dann Rayski neben geringfügigeren Leistungen seine bereits charakterisierten Meisterwerke. In den fünfziger Jahren setzen die Tierbilder ein. Der Künstler malt Rehe und Rebhühner, Hasen, Wildschweine, Pferde und tote Vögel in der Schlinge. Die Schilderungen von Rebhühnern unter einem Brombeerstrauch und von Hasen und Kaninchen stehen obenan. Die Tiere sind so vorzüglich mit der umgebenden Natur zusammengesehen, ihre Bewegungen sind so sicher erfaßt und charakteristisch wiedergegeben, daß um solcher Schilderungen willen Rayski ein Vorläufer des Impressionismus genannt werden konnte. Das temperamentvoll hingefegte Wildschweinbild ist durch die Jahrhundertausstellung besonders berühmt geworden. Als Pferdemaler erweist sich Rayski den Meistern des Pferdebildes Franz Krüger und Karl Steffeck ebenbürtig. Leider macht sich aber gerade in seinen Pferdebildern der kulissenhaft wirkende Hintergrund — eine Mauer oder eine Dorfstraße — besonders störend bemerkbar. Eines der letzten Gemälde, die Ferdinand von Rayski schuf, stellt einen Hasen im Schnee dar. Das 1875 entstandene Bild ist in der treffenden Wiedergabe der Haltung des Tieres und in der feinen und überzeugenden Schilderung der weichen weißen Schneedecke so gut, daß man noch kein Nachlassen der künstlerischen Kraft wahrnehmen kann. In den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens hat Ferdinand von Rayski fast nicht mehr gemalt. Es fällt angesichts dieses guten Tierstücks schwer, zu glauben, daß der Grund dafür das Erlahmen seiner Schöpferkraft sein könnte. Das Bewußtsein, daß sein reiches und bedeutendes Lebenswerk von den Zeitgenossen nicht geschätzt und verstanden wurde und der Umstand, daß von den Menschen, die ihm nahe standen, einer nach dem andern zu Grabe getragen wurde, mögen in viel stärkerem Grade dazu beigetragen haben, daß Ferdinand von Rayski Pinsel und Palette verbittert beiseite legte. Er bezieht zuletzt eine vier Treppen hoch gelegene Wohnung an der Dresdener Bürgerwiese und meidet immer mehr jeden menschlichen Verkehr. „Das kleine Fenster seiner Wohnung", so berichtet sein Biograph Ernst Sigismund, „das nach dem Treppenhause hinausging, verdeckte er durch ein Bild mit der Darstellung eines scheußlichen Kerls, um jeden Ankömmling abzuschrecken." Als er dann einsam und verkannt gestorben war, mußte noch ein halbes Menschenalter vergehen, bis man das Wesen seiner Kunst bewundernd verstand und sein Name die erste glänzende Auferstehung feierte.

E. Plietzsch



FERDINAND VON RAYSKI GENERAL VON BERGE



FERDINAND VON RAYSKI — BILDNIS DES KONSULS SCHLETTER



HANS MEID PARK IN SÜDENDE

HANS MEID ALS ZEICHNER

Meid ist durch seine radierten Blätter — Zyklen und Einzelarbeiten — mehr und mehr in den Kreis der wenigen in sich selbst ruhenden künstlerischen Persönlichkeiten getreten, mit denen wir heute in Deutschland und jenseits aller Augenblicksströmungen und Zufallsgrößen, als gegebenen, festen Faktoren zu rechnen haben. Es ist nur natürlich, daß sich das allgemeine Interesse, das seinem Schaffen entgegengebracht wird, auch seinen Zeichnungen zuwendet, die man in der Tat kennen muß, will man den Radierer Meid in seinen Ausgangspunkten vom Objekt verstehen lernen. Der Genuß, den man bei der Durchsicht Meidscher Zeichnungen hat, ist dem Wesen nach ein ähnlicher, wie ihn die prägnant hingeschriebenen Skizzen Liebermanns oder die Impressionen Slevogts vermitteln. Auch Meid wurzelt in der Naturanschauung des Impressionismus; ihm ist das Leben, die Bewegung, die momentane atmosphärische Stimmung seiner Motive wesentlich für die künstlerische Absicht. Und gleich allen geborenen Zeichnern weiß er das, worauf es ihm ankommt, in einer selbsterworbenen, persönlich wirkenden Faktur so hinzustellen, daß darin auch der zauberhafte Reiz einer eigenen, geistreich-lockeren Handschrift zum vollen Ausdruck gelangt.

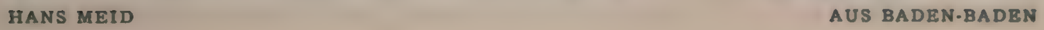
Meids Motive, mögen es nun Partien aus Wäldern oder parkähnlichen Anlagen, mögen es Impressionen der Großstadt oder südliche Reiseeindrücke sein, bleiben niemals totes Objekt, nie unbeseelte Abschrift der Natur. Das Szenische einer bestimmten Situation ist darin so stark empfunden, daß die Phantasie des Beschauers nicht weit zu schweifen hat, um unter den Arkaden irgendeines italienischen Platzes den Schauplatz des „Othello" und im dichten Gesträuch eines beliebigen Tiergartenausschnittes das verliebte Getändel eines „Don-Juan"-Abenteuers herauszuwittern. Ein Freund der Meidschen Kunst, der augenscheinlich Wirkung und Ursache nicht klar voneinander zu halten wußte, äußerte einmal die Ansicht, diese prä-



HANS MEID — WEG IM TIERGARTEN



HANS MEID AUS BADEN-BADEN





HANS MEID AUS DEM TIERGARTEN

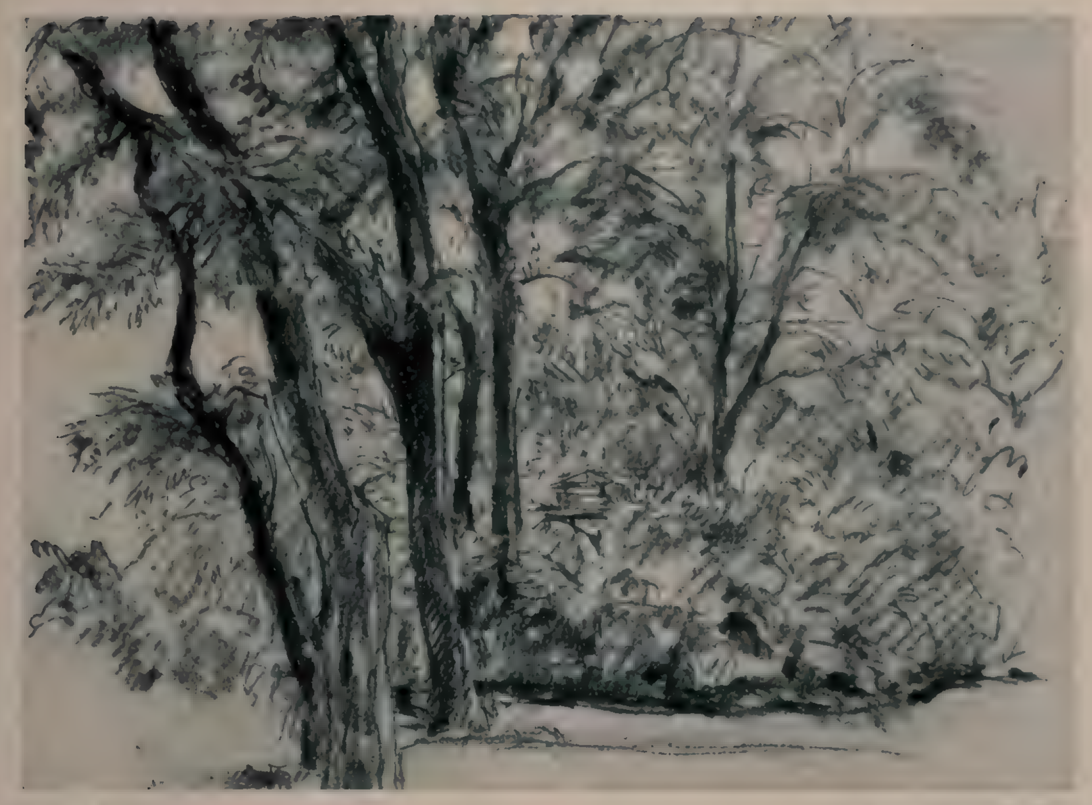
gnante, sozusagen szenische Wirkung einfacher Naturstudien erkläre sich aus eifrigem Theaterbesuch! Nichts kann verkehrter und äußerlicher sein als eine derartige Erklärung, die das, was der tiefste Ausdruck eingeborenen Beseelungsvermögens ist, aus irgendeiner wirkungsvollen Reinhard-Inszenierung ableiten möchte, die sicherlich jedem rezeptiven Laien stärkere Eindrücke vermittelt als gerade dem selbstschöpferischen Künstler.

Was Meidschen Impressionen gegenüber vielen seiner Zeitgenossen, und ganz besonders innerhalb der Berliner Kunstsphäre, ihre durchaus eigene Stellung gibt, ist die romantische Seite seines Empfindens — keine aufdringliche, hergebrachte Romantik allerdings, überhaupt nicht so sehr eine Romantik des Stofflichen als eine der künstlerischen Vision, ja, wie man beinahe sagen möchte, der handschriftlichen Faktur. Meid, der geborene Süddeutsche, hat sich der Tradition Berlins nur bis zu einem gewissen Grad angenähert. Sein Ideal ist, trotz aller Bewunderung für Menzel, nicht dessen bitterernste, oftmals ingrimmige Sachlichkeit, auch nicht die nüchterne Schärfe Liebermanns; — stets bleibt in seiner Linie eine fühlbare Nuance südlicherer Lebhaftigkeit, stets etwas märchenhaft Verhülltes in seinem Helldunkel, etwas Weites, Gedehntes in seinem Raumempfinden. Ja, in der Art, wie er den Baum in seinem Organismus nachfühlt, wie er das Laubwerk verschiedener Gesträuche individuell nach seinem Wachstum abwandelt, liegt noch ein gut Teil der uralten Erbschaft des deutschen Südens — unverlierbares Gut vieler Jahrhunderte, das in Meid in moderner Form wieder lebendig geworden ist!

Meids Zeichnungen sind nicht um ihrer selbst willen entstanden. Meist sind es einfache Studien, die bestimmte Eindrücke für Bilder oder graphische Schöpfungen festhalten wollen. Aber durch alle geht der unveränderliche Charakter einer stets fesselnden, individuellen Niederschrift und der instinktmäßige, ausgeprägte Sinn für Bildmäßigkeit und einheitliche Stimmung. Aus diesen Gründen sind sie in sich geschlossene, „fertige" Kunstwerke. Von seinen Zeichnungen mögen, z. T. hier abgebildet, als prägnant erfaßte Stimmungsbilder hervorgehoben werden: die mit einer an Menzel gemahnenden Feinheit des Lichtgefühls gesehene „Bewölkte Mondnacht", die wieder ganz anders charakterisierte „Klare Mondnacht" und die 1912 in Venedig entstandene, breit behandelte „Nächtliche Stimmung". Für die suggestive Kraft des Räumlichen bei Meid spricht unter den italienischen Motiven besonders die Ansicht eines Platzes in Rapallo, für das Stu-



HANS MEID — KAISER-CAFÉ



HANS MEID — AUS DEM TIERGARTEN

dium des Atmosphärischen der „Gondelanlegeplatz“ in Venedig und die von südlicher Sonnenglut erfüllte „Gartenterrasse in Recco“.

Eine charakteristische Gruppe für sich bilden die Berliner Ansichten. Gut beobachtete Großstadtausschnitte enthalten Blätter wie das „Kaiserkaffee“, durch dessen Scheiben hindurch man das Getriebe der Friedrichstraße beobachtet und der Blick von Kaffee Josty in die Bellevuestraße. Die meisten Berliner Motive sind dem Tiergarten entlehnt, oder sie gehen auf ähnliche Anregungen aus Neubabelsberg, Südende und anderen Orten der Umgebung Berlins zurück. Angesichts der Abbildungen ist es kaum nötig, auf den Zauber dieser sprühend lebendigen, prickelnden Paraphrasen heiterer Sommernatur in Worten hinzuweisen. Es genügt davon zu sagen, daß ganz wenige unter den Jüngeren in gleicher Weise jeden Strich zu beseelen, jede Feinheit der Natur mit künstlerisch analogen Mitteln nachzubilden und eine bestimmte Stimmung überzeugend zu gestalten wissen.

Auch für die ausgezeichnete Behandlung des Tiermodells, von der Meids Radierungen so häufig Zeugnis ablegen, findet sich eine Reihe vorzüglicher Beispiele. Eine besondere, durch die verblüffende, sozusagen animalische Belebung des menschlichen Körpers aus aller Konvention herausfallende Gruppe bilden endlich die Aktzeichnungen. Es sind durchweg große und mit wunderbarer Verve des Strichs gezeichnete Studien, teilweise nach italienischen Modellen. Meid brauchte eine reiche Anschauung des bewegten Körpers für seine oftmals recht dramatisch gestalteten Kompositionen; es kann daher nicht verwundern, wenn in seinen Akten ein ansehnliches Material an interessanten Bewegungsmotiven vorliegt. So stark und unmittelbar individuell-sinnlich sich nun in diesen Blättern die Wirkung der Natur äußert, so typisch erscheinen sie doch andererseits für den Charakter seiner graphischen Schöpfungen, an die sie in jedem Zuge erinnern. In der hier gezeigten Auswahl Meidscher Zeichnungen runden sie das Bild seiner Persönlichkeit als Zeichner, an dem jeder seine Freude haben muß, der für das eigenste Wesen der zeichnenden Kunst Verständnis besitzt. Hermann Voss



HANS MEID AM CAFÉ JOSTI

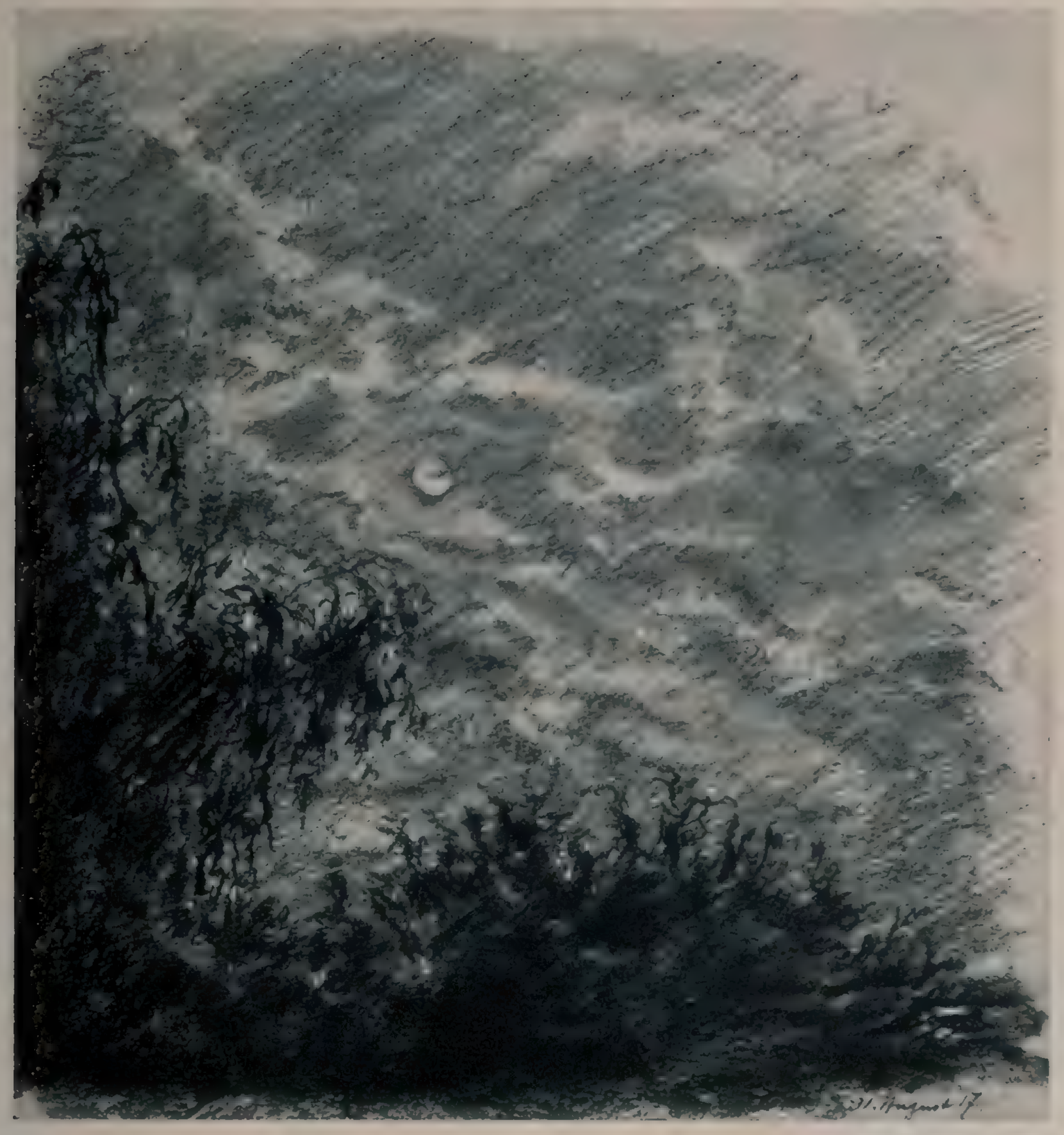
AUFBAUENDES KUNSTGEFÜHL UND KÜNSTLERISCHE ZERSTÖRUNGSTENDENZEN IN FRANKREICH

I.

Als im Anfange des Krieges der Deutsche Kaiser erklärte, der einfachste Soldat sei ihm teurer als die ganze Kathedrale von Reims, goß die ganze Presse der Entente ihre Entrüstung über diesen Barbaren, diesen Hunnen aus und bemerkte höhnend, daß die deutschen Soldaten, die dem Kaiser wertvoller dünkten als französische Baudenkmäler, weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart Kunstwerke geschaffen hätten, die auch nur annähernd Frankreichs Kathedralen die Wage zu halten vermöchten.

Als jedoch der Franzose Maurice Barrès ebenfalls im Anfang des Krieges fast wörtlich den gleichen Ausspruch tat: „Ich ziehe den bescheidensten französischen Infanteristen unsern Meisterwerken vor", wurde von der gleichen Ententepresse einstimmig der „élan de patriotisme" von Barrès gerühmt und noch heute nach Beendigung des Krieges wird dieser Ausspruch des Vorkämpfers für den Schutz der französischen Kirchenbauten Maurice Barrès zur Ehre angerechnet.

Schlagender und grotesker läßt sich die Ungerechtigkeit und Böswilligkeit der französischen Propagandisten nicht bloßstellen als durch den Vergleich der Interpretationen, den der gleiche Ausspruch im Munde des Freundes und des Feindes gefunden hat. Trotzdem es jedem menschlich Empfindenden begreiflich sein sollte, daß im Angesicht der Todesnot dieses Krieges von beiden Seiten ein solches vom Mitleiden getriebenes Wort in die Welt gesetzt wurde, ist im Laufe dieser Jahre in der französischen Tagespresse — eine Zeitlang täglich — gerade unter Hinweis auf den Ausspruch des Deutschen Kaisers zu beweisen versucht worden, daß die Deutschen ein barbarisches Volk sind, dem jeder Kunstsinn mangelt. Die gleichen Dichter und Gelehrten versicherten in Versen und Prosa-



HANS MEID BEWÖLKTER MOND

schriften, daß dagegen das ganze französische Volk von Kunstbegeisterung durchdrungen sei, daß jeder Franzose in Reims und in den kleinen Landkirchen das Symbol seiner Kultur, der Schönheit und der Schöpferkraft seines Volksgeistes erblicke und ganz Frankreich bemüht war, ist und sein wird, seine Heiligtümer zu erhalten und zu ehren. Kein Deutscher hat gewagt, dieses Selbstbewußtsein der Franzosen anzufechten, zumal wir selbst ja oftmals von den großartigen Leistungen der französischen Schöpferkraft auf künstlerischem Gebiet erfreut und erschüttert worden sind und uns über den Stand ihrer Erhaltung nicht immer Rechenschaft gegeben haben.

Allein die Franzosen selber scheinen ihrer Sache nicht ganz sicher zu sein. Ihr Gewissen ist vielleicht nicht rein. Während sie die Deutschen schmähten und bekämpften, führten sie im eigenen Lande einen erbitterten Kampf gegen alle diejenigen ihrer Landsleute, die es jemals gewagt haben, ihrer pathetischen Selbsteinschätzung Abbruch zu tun. Alle ihre Vorfahren, die nüchtern und sachlich über das eigene Land geurteilt haben, werden als „emboché“ verfemt. Frau von Staël, Lenoir, Coura-

jod, Renan, Taine u. a. sind mit diesem Attribut, das hysterischer Haß in diesem Kriege geprägt hat, bedacht worden. Durch diese Verleugnung aller Elemente, die im Sinne Pascals oder Fichtes die Heiligkeit des Gelehrtenberufes ausmachten, durch unverblümte Verneinung von Wahrheit und Gerechtigkeit, hat die französische Wissenschaft und die französische Kultur heute ein Gesicht erhalten, das zu einem Idealbilde herangeschminkt worden ist. Jedoch um diesem Idealbild Dauer zu verleihen, würde es erforderlich gewesen sein, daß die Zensur noch wachsamer wäre, als sie es bisher war. Sie hätte nicht gestatten dürfen, daß im dritten Kriegsjahre in Paris drei Bücher auf den Markt kamen, die das mühsam konstruierte Idealbild wieder zerstören, wie es Péladan, Gautherot und Paul Léon durch kühle Aufreihung historischer Tatsachen getan haben. Diese aber sprechen durchaus nicht immer für ein verständnisvolles und aufbauendes Kunstgefühl in Frankreich, sondern für ebenso starke Zerstörungstendenzen, für Nachlässigkeit und Vandalismus.

Das umfangreichste und gehaltvollste Buch stammt aus der Feder von Paul Léon, dem Freunde des radikalsozialistischen Unterstaatssekretärs Dujardin-Beaumetz, unter dem er 10 Jahre lang die Architekturpflege leitete. Sein Werk betitelt sich: „Les monuments historiques, conservation, restauration" und ist im Verlage von Henri Laurens in Paris mit 268 Abbildungen nach französischen Baudenkmälern erschienen. Im ersten Teil des Buches werden die Ursprünge der französischen Denkmalspflege, im zweiten Teil ihre Organisation und im dritten Teil ihre Tätigkeit dargelegt. Die Arbeit gründet sich auf reiches Aktenmaterial, das noch niemals so vollständig und übersichtlich verarbeitet worden ist, und stützt sich auf die geschichtlichen Tatsachen und historischen Schriften, die mit ruhiger Sachlichkeit und in anerkennenswerter Objektivität interpretiert worden sind. In diesem Ernst der Darstellung erinnert das Buch an die strenge Redlichkeit und das sichere Verantwortungsgefühl Courajods. Paul Léon gehört nicht zu denen, die die gegenwärtige Kulturpolitik mitmachen, die Gelehrte wie Courajod verfemen und gegen ihn den fanatischen Nationalisten Fustel de Coulanges ausspielen, der in seiner „Invasion germanique" einseitigen Deutschenhaß entwikkelt hat. Léon lobt in gerechter Würdigung Courajods Verdienste (S. 17/36), würdigt den Gedankenaustausch zwischen Deutschland und Frankreich auf dem Gebiet der Denkmalspflege und erkennt die Anregungen an, die Deutsche, z. B. Piel, gegeben haben, der um 1830 in Deutschland studierte.

Er reiht zunächst in sachlicher Folge die Pläne und Taten der französischen Denkmalfürsorge auf, die im Laufe des 19. Jahrhunderts die Bewunderung des In- und Auslandes hervorriefen: Die Errichtung von Museen und Privatsammlungen, Inventarisierung der Kunstdenkmale, der Schutz und die Pflege der Kirchen. Hierin wurde besonders im Anfang des vorigen Jahrhunderts Bedeutendes geleistet. Schon vor vielen Jahren, als bei uns noch vieles im argen lag, hat Paul Clemen in einer besonderen Schrift auf die rühmenswerten Taten des „Service des monuments historiques" hingewiesen, der unter der Julimonarchie ins Leben gerufen wurde. Der Sinn für die mittelalterlichen Baudenkmäler Frankreichs wurde nach 1830 durch eine neukatholische Bewegung und durch die Romantik gefördert. Einerseits haben die Führer des neuerwachenden Katholizismus Jouffray Azanam, Lacordaire, Guizot und Mentalembert die Geistlichkeit und die gebildeten Kreise von neuem auf die Schönheit der Kathedralen und Landkirchen hingewiesen, andererseits haben Victor Hugo durch seinen Roman Notre Dame de Paris und Prosper Mérimée in seinen historischen und literarischen Studien das Verständnis und die Liebe für die französischen Baudenkmäler in breiteren Kreisen des Volkes erweckt.

Nachdem Guizot Minister geworden war, ernannte er am 21. Oktober 1830 Ludwig Vitet zum „Inspecteur des monuments historiques". Vitet sammelte einen Kreis hervorragender Männer um sich, die ihn in seinen Denkmalsschutzbestrebungen unterstützen, und hat bis 1848 in der Fürsorge der kirchlichen, königlichen und bürgerlichen Bauten eine führende Rolle gespielt. Auf seine Veranlassung schlug Guizot 1833 dem König die Inventarisierung der unveröffentlichten Dokumente zur Geschichte Frankreichs vor; er gründete 1835 das „Comité des monuments inédits de la littérature, de la philosophie, des sciences et des arts considérés dans leurs rapports avec l'histoire géniale de la France" und wandte dem Denkmälerinventar sein Hauptinteresse zu. „Die Kunstgeschichte" schrieb er, „ist nicht in Büchern niedergelegt, sondern steht in den Denkmälern vor uns." 1837 rief er das „Comité des Arts et Monuments" ins Leben, das im Laufe der Jahrzehnte mehrfach seinen Titel geändert hat, aber von Anbeginn an seine Hauptaufgabe in der Inventarisierung der Kunstdenkmäler Frankreichs erblickte. Aber schon damals ging der Plan nicht recht vorwärts. Es dauerte eine Weile, bis die Inventarisierungsarbeiten in Angriff genommen werden konnten, da erstens die 1835 bewilligten 120 000 Francs für Vorarbeiten verbraucht waren



HANS MEID WEIBLICHER AKT

und zweitens im Anfang die zu leistende Arbeit von niemandem übersehen wurde, und drittens infolgedessen ein praktischer Arbeitsplan fehlte. 1835 wurde Lenoir die Statistik der Pariser Baudenkmäler übertragen, die aber erst 32 Jahre später beendet wurde. 1859 wurde ein neuer Plan zur Inventarisierung aufgestellt, für deren Ausführung 1877 Viollet le Duc mit besonderem Nachdruck eintrat. Lange Jahre hindurch wurden die Klassifizierungsarbeiten nicht so gefördert, wie es wünschenswert erschien, da der Arbeitsplan immer wieder abgeändert wurde. Als gegen Ende des 19. Jahrhunderts die kunstgeschichtliche Forschung sich immer mehr erweiterte und vertiefte, und durch die umfassende Bewertung der Kunst die Zahl der historischen Baudenkmäler wuchs, die der Erhaltung und der Restauration würdig erachtet wurden, nahmen auch die Inventarisierungsarbeiten einen größeren Umfang an. Von 1900 bis 1905 wurden jährlich 24 Werke inventarisiert, 1906: 167, 1907: 283, 1908: 236, 1909: 199, 1910: 274, 1911: 191, 1912: 182, 1913: 330. Das zu erwähnen hat der Verwaltungsbeamte Paul Léon allen Grund, denn ihm ist bei aller Kritik daran gelegen, sein Amt in eine günstige Beleuch-

tung zu setzen, daher erwähnt er die von Péladan und Barrès geführten Klagen über die Saumseligkeit der Inventarisierungsarbeiten natürlich nicht, die zwischen 1912 und 1914 feststellten, daß von 1938 kirchlichen Baudenkmälern in der Provinz erst 372 inventarisiert worden waren. Dann aber wirft Léon — im Gegensatz zu den einseitigen Kulturpolitikern im Kriege, im Gegensatz zu Emile Mâle, André Michel u. a. — ein klares Licht auf die weniger erfreulichen, ja zum Teil schmachvollen Zustände in der französischen Denkmalpflege.

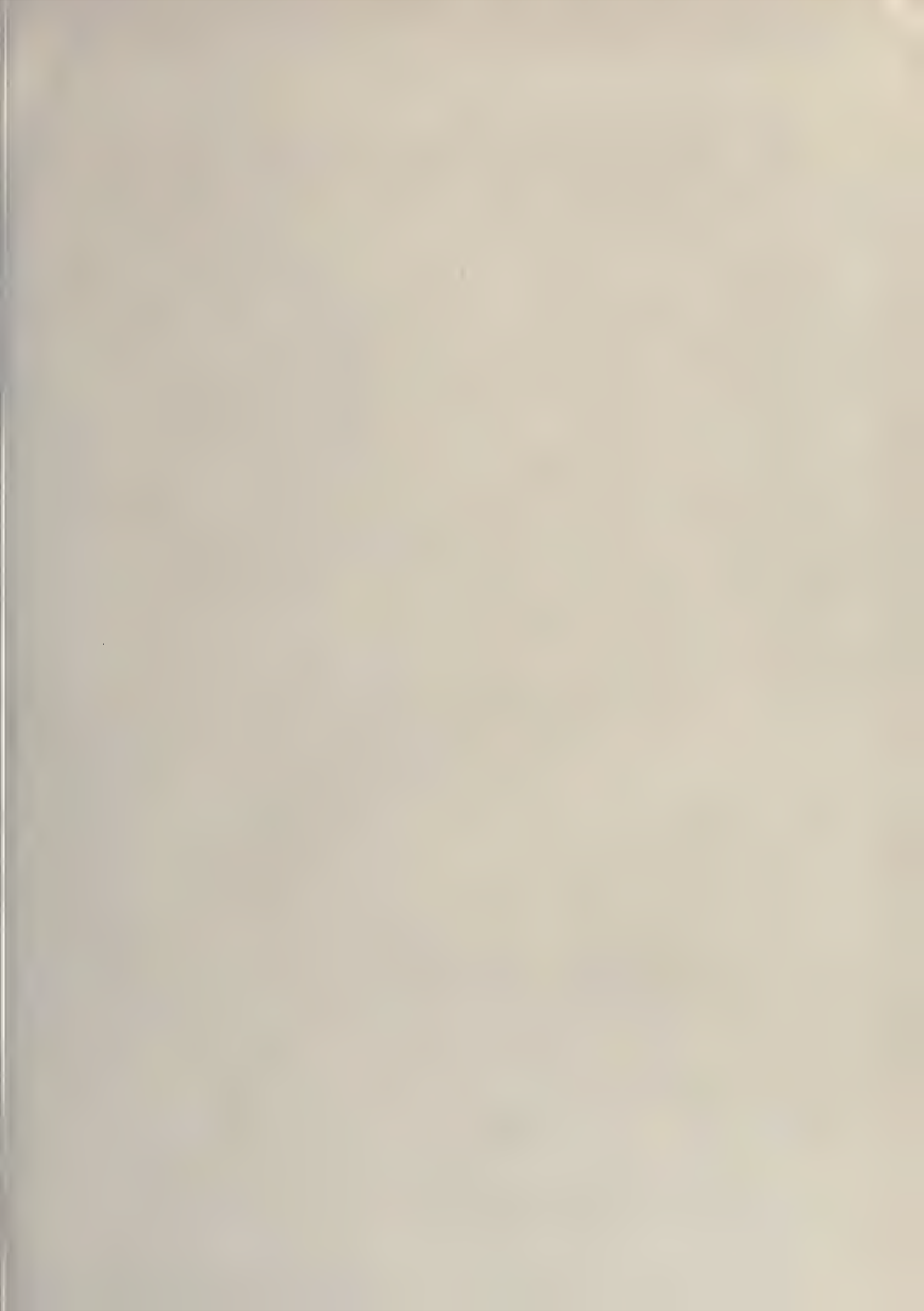
Er schildert in wenig geschminkter Form die ungeheuren Zerstörungen, die die französische Revolution offiziell durchführte (S. 24—38). Er stellt fest, daß Vitet und Mérimée um die Mitte des Jahrhunderts unausgesetzt über den Kunstvandalismus der Stadtbehörden, der Industrien, der staatlichen und Militärbehörden zu klagen hatten (S. 68). Er berichtet, daß keine Behörde gegen die Ankäufe von Amerikanern protestierte (S. 82). Die Statuen „Le roi de Bourges", „l'Ange du Lude", die Gitter der Kathedrale von Troyes (S. 308), das ganze Kloster von Mariac, die Maison du Roi in Abbéville (S. 83), wurden nach Amerika verkauft. Léon klagt, daß um die Mitte des Jahrhunderts 200 neugotische Kirchen in Frankreich errichtet worden sind (S. 129). Er wirft der Kunstverwaltung vor, daß sie nicht fürsorglich genug die Wetterschäden an den Kunstdenkmälern ausbessern (S. 144) und die Pariser Hotels des Adels verwahrlosen ließ (S. 154), und prägt den scharfen Satz: „Le vandalisme cultuel comme le vandalisme administratif, á denaturé l'aspect des églises, en y adossant des bâtiments parasites" (S. 191). Er findet scharfe Worte gegen die Freilegung von Kirchen in Paris und in der Provinz (S. 191—211), durch die viele Stadtbilder ihren Charakter verloren haben und stellt schonungslos die Restaurationen der Baudenkmäler, vornehmlich unter Viollet le Duc an den Pranger. Die Gegenüberstellung von Abbildungen vor und nach der Restauration der Kirche St. Laurent in Paris (S. 214—215) und von dem Schlosse Pierrefonds (S. 336/7) sind allerdings ein schlagendes Beispiel für den Kunstvandalismus der französischen Regierung. Bittere Klagen führt Léon über die berüchtigte Verwüstung des päpstlichen Palastes in Avignon (S. 177/8), über die willkürlichen, modernen Änderungen des Hospitals in Beaume. Ein hartes Urteil Renans über den Kunstsinn der Franzosen wird auf Seite 320 als berechtigt zitiert: „De nos jours, enfin, il semble qu'on s'efforce de détruire jusqu'aux vestiges des fondations anciennes, de rendre toute image du passé impossible et de dérouter jusqu'aux souvenirs."

Dr. Otto Grautoff

(Der Schluß folgt)

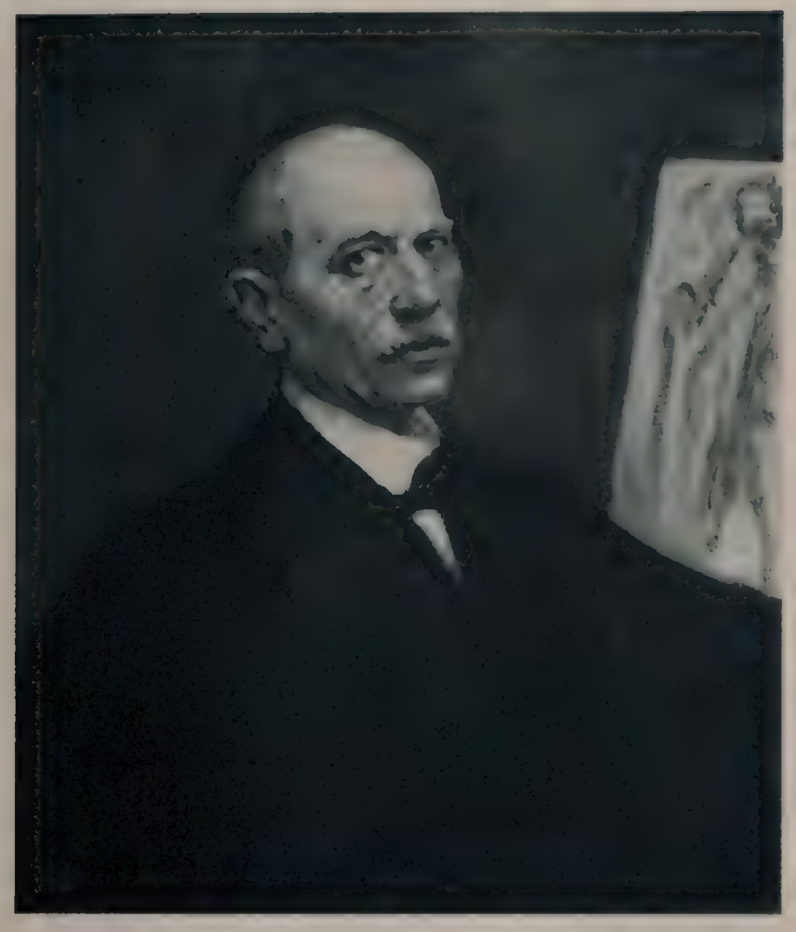


HANS MEID — GARTENTERRASSE IN RECCO





JULIUS EXTER　　　　MUTTER UND KIND



JULIUS EXTER SELBSTBILDNIS

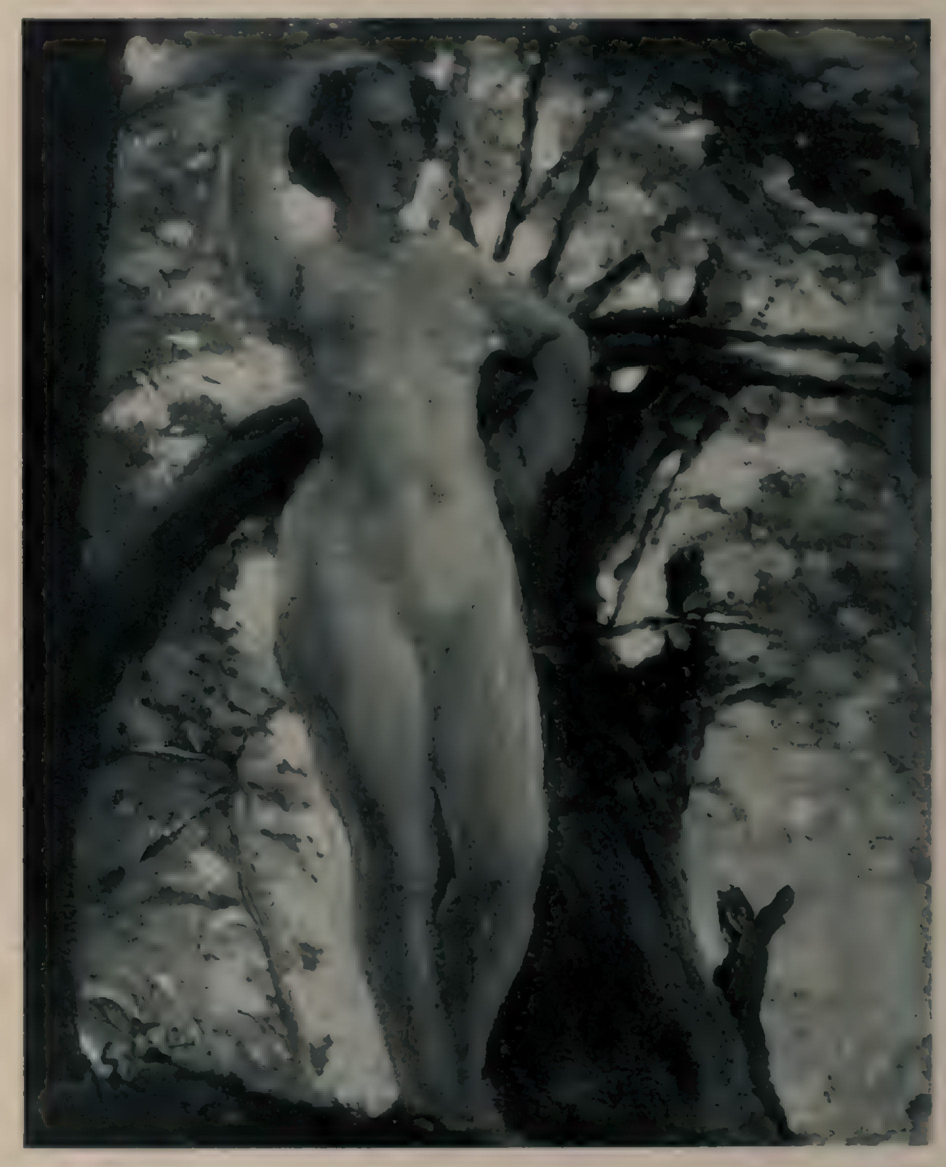
JULIUS EXTER

Ein Zeit- und Weggenosse der Münchner Künstler, die heute zwischen fünfzig und sechzig stehen und deren stärkster Repräsentant nach außen hin Franz Stuck ist, war Julius Exter dabei, als die frische, mutige Bewegung durch die junge Münchner Künstlerschaft ging, die um 1890 zur Begründung der „Secession" führte. Exter war erst kurz dem Atelier des tüchtigen, indessen etwas trockenen und nüchternen Alexander von Wagner an der Münchner Akademie entronnen und mit dem lebhaften Temperament des Pfälzers (Ludwigshafen ist seine Vaterstadt) in der vordersten Reihe der Kunstbarrikaden-Kämpfer anzutreffen. Damals begann man, mit alten Vorurteilen gründlich aufzuräumen. Man war ungemein radikal. Die impressionistische Weltansicht stieg hoch. Der Reiz für das Auge, das ausschließlich optische Moment, beherrschte die Kunstübung der Zeit. Die Innerlichkeit und Poesiehaftigkeit wurde tunlichst ausgeschaltet. Wer mit ihr ein Bestes, Wesenhaftes seiner Persönlichkeit hätte austilgen müssen, tat wenigstens so, gab sich zum mindesten den Anschein der Robustheit. Die Elendsmalerei wurde Mode. Kleineleutestuben gaben den Rahmen ab für flüchtige Bewegungsstudien. Der Mensch in der Malerei erschien weniger als geistbegabtes Wesen, als homo sapiens und Ebenbild Gottes, denn als Träger koloristischer Werte und als Lichtreflektor.

Mitten in diesem Kreis ragt Fritz von Uhde auf; auch er gepackt und zuweilen in den Strudel der Elendsmalerei hineingezogen, aber über der muffigen Stimmung und der vordringlichen technischen Rezeptmäßigkeit doch nicht sein Edelmenschentum preisgebend. Es geht nicht an, seine Bilder, wie es wohl geschah, Milieuschilderungen mit religiösem Inhalt zu nen-

nen: sie entraten nicht tiefster Empfindung und eines gewaltigen Aufschwungs, einer ins Göttliche mitreißenden Gewalt.

Julius Exter stand damals Fritz von Uhde näher, als er selbst ahnte. Gewiß schied ihn in Technik und Ausformung, den zu jener Zeit ist dessen Zeugnis. Es heißt „Karfreitag". In Triptychonform komponiert, geht es in der Stimmung des Mittelbildes und der beiden Flügel gut zusammen, Göttliches und Menschliches ist symbolgroß gestaltet: über das Nur-Malerische, das damals rings um Exter in München auf-



JULIUS EXTER — AKT

leider allzu stark betonten Momenten der Malerei, vieles von Uhde, aber er ging mit ihm einig in der vertieften, innigen Auffassung, in der (wenn auch ein wenig schämig verhüllten) Anerkennung eines Ideals, das jenseits des Nur-Malerischen schwang. Das Bild des Einunddreißigjährigen, das der bayerische Staat aus der Secessionsausstellung 1895 für die Neue Pinakothek erwarb, schoß, wuchs es weit hinaus — die Idee herrscht in dem Bilde. So blieb es auch weiterhin. Stand Exter auch auf seiten der Radikalen, die laut und ausschließlich technisch-formale Dinge der Malerei diskutierten, so ließ er trotz dieser Parteigängerschaft doch die Gemütsseite seines Schaffens nicht verkümmern. Bei Brakl in München sah man unlängst ein Werk Exters



JULIUS EXTER SONNE

aus dieser Frühzeit, aus den neunziger Jahren, ausgestellt: es stellt einen ländlichen Brautzug dar. Die Malerei ist in beinahe drei Jahrzehnten wunderschön zusammengewachsen. Das Farbenensemble empfindet man heute keinswegs mehr als bunt und gewagt, wie man es wohl seinerzeit tat. Der Naturalismus, der in der gestimmung, die außerhalb des Rein-Malerischen ihren Ursprung hatte, geladen waren. Außer Exter kommen nur Ludwig Herterich und Franz von Stuck in Frage.

* * *

Das liegt sehr weit zurück. In fleißigen Jahren, die er zumeist in der Stille des schönen



JULIUS EXTER — KIND MIT PUPPEN

treuen Abschilderung der Typen gefunden werden kann, hat nichts Verletzendes, denn ihn lockert eine eigenartige Stimmung, eine Art Gefühlsromantik, die über dem Bilde schwingt, anmutig auf. Damals sind von Künstlern, die sich aus innerer Notwendigkeit auf die Seite der jungen Bewegung stellten, wenige Bilder gemalt worden, die in dieser Weise mit Stim-

Chiemseedorfes Übersee als Oberhaupt einer namentlich von talentierten jungen Künstlerinnen viel besuchten Malschule verlebte, hat Exter, lehrend und lernend zugleich, an sich weitergebaut. Seine „Bauern von Übersee", ein Bild von grandiosem Rhythmus, ist einer der markanten Wegsteine seiner Entwicklung. Exter ist sich, obschon im Formalen und Ausdrück-



JULIUS EXTER MALSCHULE



JULIUS EXTER DIE KLAGE



JULIUS EXTER OBSTERNTE

lichen seiner Kunst weiterwachsend, im Wesen getreu geblieben. So sehr ihn auch die reinmalerischen Probleme beschäftigten, er gab darüber, wie er es auch in seinen künstlerischen Anfängen gehalten hatte, den Stimmungsgehalt nicht auf, verzichtete nicht darauf, in seinen Bildern eine jenseits der Technik weiterschwingende und den Beschauer zwingende Idee zu verlebendigen.

Nach einer langen Pause der Zurückhaltung trat Exter vor Jahresfrist mit einer stark und herzlich für seine Kunst und sein Wesen zeugenden Ausstellung im Münchner Kunstverein hervor. Im Mittelpunkt der Ausstellung fand man ein arkadisches Bild, ein Bekenntnis an die Schönheit und das Leben; wundervolle Akte in eine überschattete Landschaft mit sonniger Ferne gestellt (Abb. S. 253). Malerisch stark und eigenartig, zieht an dem Gemälde doch vor allem das Stoffliche oder vielmehr die Steigerung des Stofflichen in die Idee an. An das Karfreitag-Bild von einst wurde man durch ein Gemälde gemahnt, das den Schmerz der heiligen Frauen, den wilden Ausbruch tiefsten Wehs im Augenblick des Kreuzestodes Jesu Christi mit edlem Pathos in überzeugender Kraft vergegenständlicht (Abb. S. 256). Daneben wieder ein Familienbild von schönster Verinnerlichung, im Rhythmus der Komposition den Zusammengehörigkeitsgedanken betonend, oder eine von aller Fülle des Herbstes gesegnete Obsternte (Abb. S. 257). Ein fein studierter, dabei breit und groß hingestrichener Frauenakt (Abb. S. 252) und, malerisch eine entzückende, kleine Kostbarkeit, ein Bildchen, auf dem man die Exter-Schule an der Arbeit sieht — es ist Freilicht-Akt gestellt und die Herrschaften malen im durchsonnten Wald eifrig und hingegeben und fangen voll Lust die Stimmung ein (Abb. S. 255).

Neben anderen Bildnissen endlich zwei Selbstporträte des Künstlers. Das eine (Abb. S. 251) in der Bildarchitektur noch wie ein letzter, stark modernisierter Ausläufer der Bildniskunst der Diez-Schule wirkend: aus dem neutralen, tiefdunklen Hintergrund der mächtige Kopf mit den beherrschenden Augen und der ausdrucksvoll modellierten Stirne herausleuchtend, der weiße Kragen und das Fleckchen Hemd in Leiblscher Bravour als Ausklang der konzentrierten Helligkeit hingestrichen. Einige Jahre später das Selbstbild von 1917: wie ein Beweis, daß die gründlich geänderte Formensprache der deutschen Kunst auch Exter nicht unberührt gelassen. Es kommt, vertieft man sich in Wesen und Ausdruck des Bildnisses, nicht darauf an, daß man die bekannte blaue Kontur findet, daß die modellierende Malerei einer reinflächigen wich, sondern auf die tieferen geistigen Gründe, auf das, was hinter dem Malerischen steht, auf die individuelle Seelenhaftigkeit, die man auf so vielen Bildern des konsequenten Impressionismus, der, seines optischen Effektes willen, auch ein menschliches Antlitz wie ein Stilleben oder eine Landschaft behandelte, vergebens sucht. In diesem Sinne war Julius Exter nie ein Impressionist, wenn er sich auch der Formensprache des Impressionismus bediente und in dem Heerbann mitmarschierte. Eine neue Kunstepoche, wie sie jetzt heraufzuziehen scheint, wird, wenn sie das Seelenhafte über das Formale, das Göttliche im reinsten Sinn über das Vergängliche setzt, Exter bereitfinden und ihn vielleicht erst zu den reinsten Offenbarungen seines künstlerischen Wesens mitreißen.

Georg Jacob Wolf

DIE WANDGEMÄLDE HEINRICH ALTHERRS IN DER ZÜRCHER UNIVERSITÄT

Der in Stuttgart lebende Schweizer Künstler Heinrich Altherr hat in den Jahren 1915 bis 1917 für das Senatszimmer der neuen Zürcher Universität fünf Wandgemälde geschaffen*). Es ist das nicht der erste großdekorative Auftrag, den der Künstler ausführte. Für die Handelskammer in Elberfeld malte er schon vor Jahren ein umfangreiches Wandbild, und für eine Kirche in Basel schuf er Kartons für Mosaiken und Glasfenster. . Seither ist sein Wandstil in wesentlichen Punkten noch gereift, wofür die Zürcher Gemälde ein schöner Beweis sind.

Vom Auftraggeber wurde dem Künstler, sehr verständigerweise und sehr zum Vorteil der Arbeit, in jeder Hinsicht vollständig freie Hand gelassen. Altherr hat, da er, wie er sich selbst geäußert, die bildnerische Darstellung des menschlichen Dramas als seine Lebensaufgabe betrachtet, zu dramatischen Themen gegriffen. Er wählte, wie wir sehen, Motive aus der griechischen Mythologie, und das aus der Überzeugung heraus, daß diese ewige Symbole für

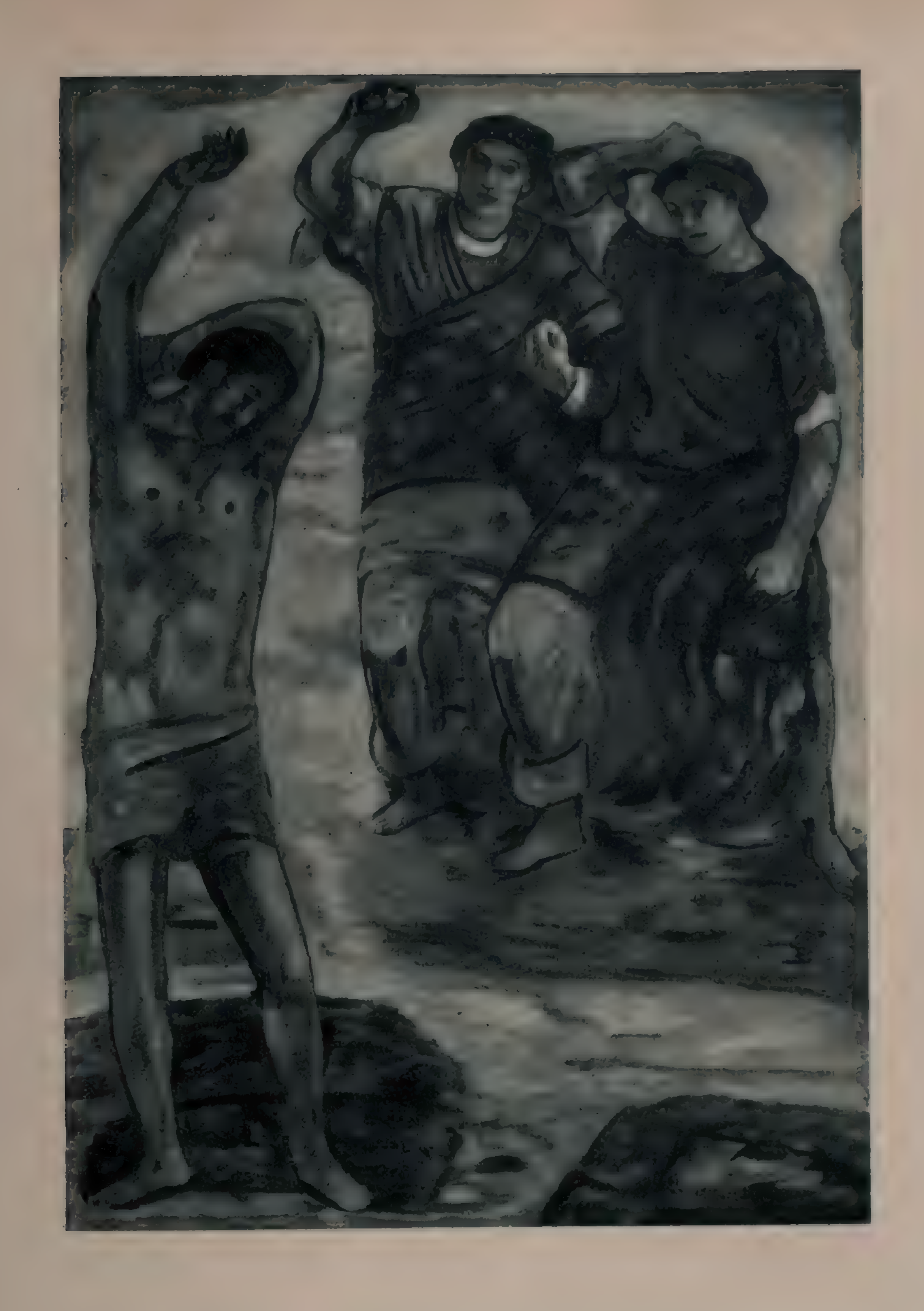
*) Für dasselbe Gebäude sollte auch Ferdinand Hodler ein großes Wandbild malen (für die Aula). Es war ihm aber nicht beschieden, es auszuführen.



HEINRICH ALTHERR DIONYSISCHES FEST. WANDGEMÄLDE IN DER ZÜRCHER UNIVERSITÄT



HEINRICH ALTHERR NIOBE. WANDGEMALDE IN DER ZURCHER UNIVERSITAT



HEINRICH ALTHERR

ORPHEUS UND DIE MÄNADEN. WANDGEMÄLDE IN DER ZÜRCHER UNIVERSITÄT



HEINRICH ALTHERR

LAOKOON WANDGEMÄLDE IN DER ZÜRCHER UNIVERSITÄT



HEINRICH ALTHERR

IKARUS. WANDGEMÄLDE IN DER ZÜRCHER UNIVERSITÄT

das menschliche Leben gefunden habe. Und zwar sind es, mit einer Ausnahme, Stoffe von besonders tragischem Charakter, die er seinen Gemälden zugrunde legte, nämlich Niobe, Orpheus und die Mänaden, Laokoon und Ikarus. Dabei ist stets der Moment der höchsten dramatischen Spannung der Sage, der Moment des größten Leidens gewählt. Die vier Bilder sind auf die Schmalseiten des langgestreckten Raumes gemalt, und zwar sind auf der einen Niobe und Orpheus, auf der anderen Laokoon und Ikarus vereinigt. Die eine der Breitseiten (die andere ist die Fensterseite) enthält das Mittelbild, das als Kontrast zu den Seitenstücken das Lebenbejahende, das Dionysische betont, im Gegensatz zum Leiden die Freude, das Genießen. Es stellt gewissermaßen das seelische Gleichgewicht nach dem Druck, der von den andern Gemälden ausgeht, wieder her. Man sollte es darum zuletzt betrachten. Der Künstler wollte übrigens noch eine Überleitung, eine geistige und koloristisch-kompositionelle Vermittlung zwischen den beiden gegensätzlichen Welten schaffen, in Form von zwei Einzelfiguren, die in den Ecken der Mittelbildwand angebracht worden wären. Da aber mit einer gegebenen, fertigen Architektur zu rechnen war, und die Figuren sich in diese nicht einfügen ließen, mußte dieser Plan fallen gelassen werden, was sehr zu bedauern ist.

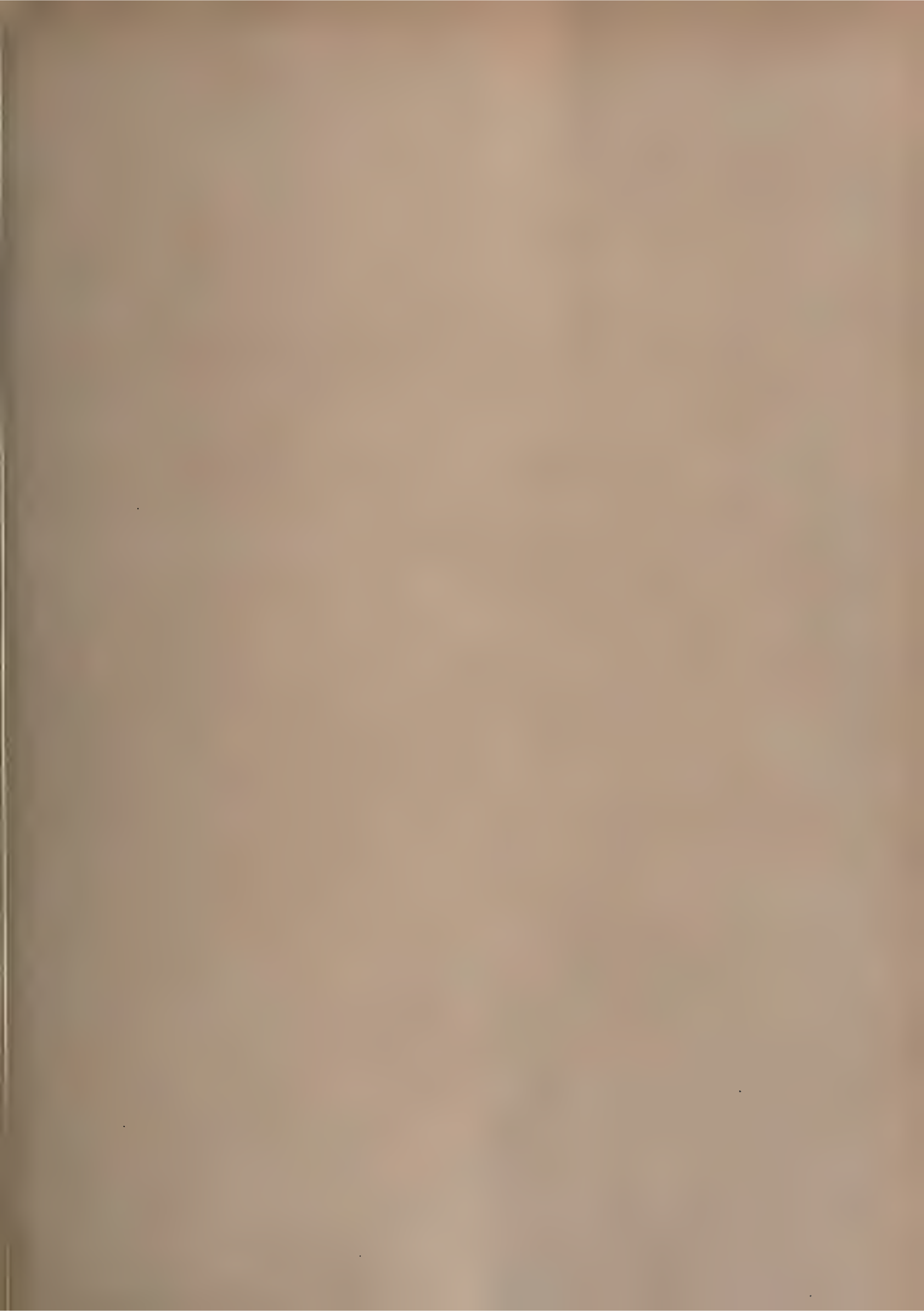
Die fünf Gemälde bilden, wie man sieht, ein wohlüberlegtes, sinnvolles Ganzes. Die geistige Leistung ist bedeutend. Sie ist dem Künstler um so höher anzurechnen, als sie in eine Zeit fällt, die sich an geistig bedeutende Stoffe nur sehr selten wagt, und die sich nur allzuoft mit den banalsten, geistig indifferentesten Motiven begnügt. Wohlüberlegt ist aber nicht nur das Geistige der Bilder, wohlüberlegt ist nicht minder auch ihre Farbe, ihre Form, ihre Komposition. Die koloristische Einpassung in den Raum — die Wände bestehen aus warm gelblichem Eschenholz, die Decke ist weiß — ist sehr gut gelöst. Ein weiches, schönes Grau dominiert in den Malereien. Während es auf den Schmalseiten mit einem dunklen, schweren, einem „tragischen" Rot verbunden ist, herrscht im Mittelbild ein helleres, leichteres, ein „dionysisches" Rot. Überhaupt ist auch im Kolorit der Gegensatz der beiden Welten — hier dunkle schwere Töne, dort helle freudige — eindrücklich und konsequent durchgeführt. Der geistig-malerische Parallelismus ist vollkommen, ist lückenlos.

Wie die Farbe — sie ist von schöner Lockerheit und von einem eigentümlich matten und einschmeichelnden Glanz — so sind auch Zeichnung und Komposition einfach, großzügig und streng gehalten. Die Handlung ist, speziell in den Seitenstücken, auf möglichst wenige, ja auf die Mindestzahl von Figuren beschränkt, in denen aber der Vorgang klar, einfach und überzeugend zum Ausdruck gebracht ist. Die dekorative Aufgabe der Gemälde war dabei für die künstlerische Gestaltung bestimmend. Es kam Altherr weniger darauf an, die Handlung realistisch und — wenn man so sagen darf historisch getreu durchzuführen, als vielmehr darauf, die Figuren rhythmisch über die Fläche zu verteilen und eine einfache und einheitliche großdekorative Gesamtwirkung zu erzielen. Daher er auch das Räumliche nur soweit andeutet, als absolut notwendig ist. Von einer Raumillusion ist vollkommen Abstand genommen. Aus dem gleichen Grunde ist das Flächenhafte, das Großflächige betont, und sind die Figuren durch einen einfachen, deutlichen Kontur zusammengehalten. All das steigert die schmückende Wirkung, die gute Schaubarkeit der Bilder.

Die paarweise angeordneten Gemälde der Schmalwände sind kompositionell und koloristisch sorgfältig untereinander abgewogen, sind zusammengesehen, als Einheit gestaltet. Die Vertikale ist bewußt und stark herausgearbeitet, besonders im Ikarus- und im Laokoonbild. Anders beim Mittelstück. Hier herrscht die Diagonale vor; auch die Horizontale macht sich geltend. Hier ist ferner, im Gegensatz zu den andern Gemälden, das Moment der Symmetrie betont, jedoch nicht im strengen, pedantischen Sinne, sondern in freier Bewegtheit.

So bilden die fünf Bilder ein geistig und künstlerisch harmonisches und reiches Ganzes. Ihren letzten, höchsten Sinn kann man wohl kaum besser zusammenfassen als mit den Worten des Künstlers selbst: „Gesteigerte Freude und gesteigerter Schmerz führen beide schließlich zu einem einheitlichen Daseinsgefühl. So strebte ich die Vereinigung der Gegensätze zur Einheit durch die Farbe an. Zur Einheit des Kunstwerks, die uns im Leben versagt bleibt."

Dr. Hans Graber





C. H. SCHRADER-VELGEN IM PARK DES GRAFEN M.



C. H. SCHRADER-VELGEN SONNENBLUMEN

CARL HANS SCHRADER-VELGEN

In der Secessions-Ausstellung, die 1896 in einem bretternen Hause an der Prinzregentenstraße in München veranstaltet wurde, stand, eben aus seiner Vaterstadt Hannover in München angekommen, der noch nicht zwanzigjährige Carl Hans Schrader-Velgen und ließ die vehemente Festlichkeit der aus der Erstarrung erwachten, wieder jung gewordenen Münchener Kunst in brausendem Schwall über sich ergehen. Er verspürte in der denkwürdigen Ausstellung, die ihm zum erstenmal die Art der fortschrittlichen Kunst Münchens in bester internationaler Gesellschaft zum vollen Bewußtsein führte, da sie in diesem Nebeneinander nach ihrer Kausalität und in ihren Zusammenhängen überblickt werden konnte, den Sieg des „neuen Stils": der Impressionismus als Prinzip und Programm triumphierte, und der junge Künstler fühlte, daß er sich irgendwie in die Formensprache dieses malerischen Prinzips werde schicken müssen. Mag sein, daß ihm nicht alles zusagte, was er in der Ausstellung sah, daß na-



C. H. SCHRADER-VELGEN HERBSTSONNE



C. H. SCHRADER-VELGEN SONNIGER MORGEN



C. H. SCHRADER-VELGEN IN DER HÄNGEMATTE

mentlich die schummerige Braun- und Tonmalerei seinem Wesen, das sich zu der reinen, hellen, schneefrischen Malerei Segantinis hingezogen fühlte, zuwider war; trotzdem erkannte er, daß in dieser Zeit die Kunst Münchens ruckhaft sich entwickelt habe und weiter vorzudringen sich anschicke, und daß es etwas Schönes sein müsse, dabei zu sein als schöpferische Persönlichkeit.

Das Atelier Paul Höckers an der Münchener Akademie hatte damals seine Glanzzeit schon hinter sich; Höcker selbst, der bald nach Schrader-Velgens Eintritt in die Schule sein Lehramt niederlegte, wußte dem jungen Künstler nicht viel zu geben, ebenso erging es Schrader-Velgen bei Ludwig Herterich, Höckers Nachfolger, bei dem er nur ein Semester lang blieb. Was er an der Akademie lernte und sich aneignete, ging über ein eng begrenztes Maß technischer Kenntnisse und Erfahrungen nicht hinaus; im Tieferen, Wesentlichen seiner Kunst blieb er auf sich selbst gestellt — und das war gut! Er schloß sich nicht an irgendeinen Rezept-Inhaber an, hatte nicht die Absicht, sich so rasch als möglich eine fixe, wirtschaftlich auswertbare Handschrift anzueignen, sondern experimentierte aus Eigenem, versuchte viel, ging wohl auch in der Irre, aber besaß die Energie, umzukehren, sobald er erkannt hatte, daß er sich in einer Sackgasse totzulaufen im Begriffe stand. So ist der Künstler durch eine Reihe von Perioden der Entwicklung hindurchgegangen; er hatte schon des Lebensmittags feierliche Zeit, die Jahre um Vierzig, erreicht, als er endlich die Konsolidierung der fest in sich selbst ruhenden künstlerischen Persönlichkeit erreichte, und den völligen Einklang seiner künstlerischen Absichten und seiner Formgebung herzustellen vermochte: Erst auf den Secessionsausstellungen der letzten Jahre kam Schrader-Velgens Kunst und Art unverhüllt, sieghaft heraus. Frühreife war sein Teil nicht, aber auch das war gut, ebenso wie sein ungewolltes Autodidaktentum. Bei ihm hat auch der Weg zur definitiven Form, die (wenigstens vorläufig) seine Entwicklung abschließt, Ertrag genug gebracht.

Der Höcker-Herterich-Schule entronnen,



C. H. SCHRADER-VELGEN — AKTE

Im Besitz der Neuen Pinakothek, München



C. H. SCHRADER-VELGEN BACHLANDSCHAFT

machte sich Schrader-Velgen auf an den Gardasee, um, stofflich ausgedrückt: Akte in der Landschaft zu malen, wesentlicher erfaßt: arkadische Malerei zu treiben. Eigenartig herbe, groß geschaute Arbeiten entstanden an den lüfte- und lichterreichen Gestaden des blauen Benakus. Später fand der Künstler ein ähnliches Studienrevier auf der Donauseite der Schwäbischen Alb am Rechtenstein. In die Felsen und Klippen stellte er seine jungen Menschen in seliger Nacktheit, ranke, schlanke, sehnige Gestalten, die sich dem poetischen Geschäfte des Ziegenhütens oder der tapferen Kunst des Still-Liegens und Einsam-sich-Sonnens hingeben. Als Schrader-Velgen mit dem Ergebnis dieser Freilicht-Akte 1904 in der Ausstellung der längst verschwundenen Künstlergruppe „Phalanx" hervortrat, verspürte man die kraftvolle Art eines Besonderen, Eigenen, der etwas zu sagen hatte. Mit dem Graugrün und dem Umbraton der Höcker-Schule hatte die helle, sonnige Malerei, die sich sehr auf das Flächenhafte einstellte, nichts zu tun. Manche mochten wohl, vom Motivlichen ausgehend, einen Augenblick an Marées denken, denn auch Schraders Gestalten aus dieser Zeit sind Menschen schlechthin, Erscheinungen ohne jeden Nebenzweck und ohne Genreabsichten, sind da, um zu leben, nicht um etwas „vorzustellen", und wie Marées' ist Schraders italienischen Akten die Suggestionskraft einfach-feierlicher Linien eigen; ein Zug von Architektonik geht auch durch seine Bilder, deren Kunst auf Weglassen, auf resolutes Vereinfachen hinzielt. Und doch trennt den vereinsamten Meister, der sich immer mehr in Abstraktionen hineinsteigerte und mit seiner Lebensferne gespenstisch wirkt, und den temperamentvoll gegenwärtigen, optimistische Stimmungen zu Bildern formenden Schrader-Velgen eine Welt!

In Iffeldorf an den Osterseen, am Staffelsee, am Ammersee, am Tegernsee, in den letzten Jahren in Haimhausen setzte Schrader-Velgen seine Arbeit fort; unverdrossen an sich aufbauend. Manchmal mochte es scheinen, daß er an der weichen, breiten Modellierung eines vom Sonnenlicht überfluteten Aktes oder an den Variationen des malerischen Problems, den



C. H. SCHRADER-VELGEN AKT

grünen Schatten des Kastanienbaumes auf das blonde Fleisch einer kraftstrotzenden jungen Frau zu projizieren oder eine neue Nuance des beliebten Motives der Knabenakte vor dem blauen See (mit der eigenartigen koloristischen Wirkung der Addition des Orangetons zum Inkarnat) zu finden, sein Genüge habe. Aber es schien nur so. Bringt man diese, meist in sehr großen Formaten gemalten Bilder zusammen mit seinen Arbeiten aus dem letzten Jahrfünft, so erkennt man: das waren Stufen, jetzt erst ist die weitschauende Plattform erreicht. Die Periode der Naturabschriften und des schwerfälligen Übersetzens der Wirklichkeit in die Ausdrucksform der Bildtafe liegt hinter dem Künstler. Bis zu welchem Grade bei seinen neuen Arbeiten die Bewegung des Expressionismus auf ihn einwirkte, läßt sich nicht sagen, aber daß sie nicht spurlos an ihm vorüberging, ist sicher. Wenn auch die formalen Bizarrerien des Expressionismus bei seinen Bildern vergebens gesucht werden, so hat sich Schrader-Velgen doch gänzlich losgesagt von dem schmeichelnden und verbindlichen Ausdruck des nach Natureffekten haschenden Impressionismus und auf seine darüber oft den



C. H. SCHRADER-VELGEN BILDNIS FRÄULEIN O.



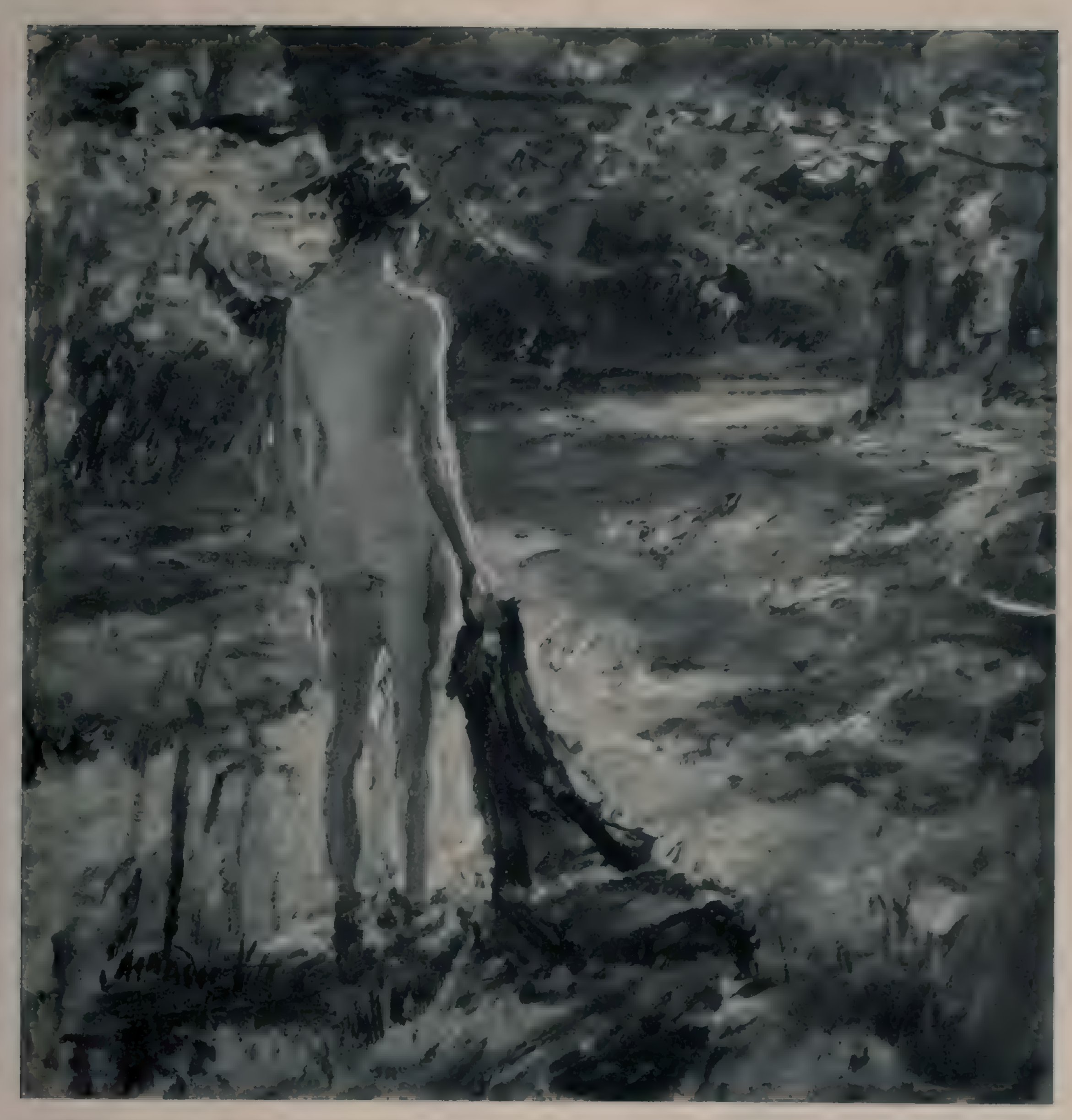
C. H. SCHRADER-VELGEN   KURBISBLUTEN UND TOMATEN



C. H. SCHRADER-VELGEN FRÜHSONNE IM OBSTGARTEN

Kern der Dinge verdunkelnden dekorativen Auswirkungen.

Das will nicht sagen, daß in dieser neuen, jüngsten Periode seines Schaffens Schrader-Velgen den Zusammenhang mit der Natur aufgegeben hätte, auch nicht, daß er einer Idee oder einem Problem zuliebe seine Vergangenheit verleugnete. In ganz anderem Grade als bei den Expressionisten ist bei ihm die Bildsinnlichkeit, die Wohligkeit des Ausdrucks und der Reiz der Stimmung lebendig, und seine Stilleben sind in einem höheren, vielleicht im höchsten Sinne dekorativ — auch wenn sie mit dem Dekorationsstil Makarts und seiner Unentwegten nichts zu tun haben. Schrader-Velgens neue Bilder, von denen sich private und öffentliche Sammlungen, voran die Neue Pinakothek in München, ausgezeichnete Proben zu sichern wußten, sind zumeist kleinformatig; er hat erkannt, daß es zur Größe nicht der Formate bedarf. Anmutige Vorwürfe, die andere vielleicht zur Genrehaftigkeit verleiten würden, sind ihm als Stimmungsanregung willkommen. Wenn er etwa ein wunderhübsches Fräulein im blauen Kleid und Sommerhut in die Hängematte setzt, so wird daraus nicht ein Familienblatt-Bildchen, sondern ein gemaltes, jubelndes Gedicht auf Sommerpracht und Lebensfreude. Aber der Ausdruck dieser Dinge erfolgt nicht durch die peinliche Reproduktion ihrer Stofflichkeit, sondern durch das ästhetisch reinlichere Mittel absoluter Malerei. Wie etwa auch eine Sonnenblume oder ein Apfel auf einem seiner Stilleben nichts von dem Reiz ihrer Erscheinung einbüßen, obwohl der Künstler nicht eine minutiöse Kopie der Wirklichkeit auf sein Bild setzt, sondern den Eindruck ausformt, den er vom Wesen der Frucht und der Blume gewann. Wenn auf einem andern Bild ein Mädchen, das in Rückansicht gegeben ist, in den tauigen Park hineinschreitet, so gewinnt der Künstler dem Motiv den Zauber der sommerlichen Morgenstunde ab und bedarf dazu nicht des Gemütsaufwandes, den Schwind zu treiben hatte, wenn er die Stimmung der Morgenstunde bannen wollte. Schrader-Velgen darf schlichter und zarter sein, weil die Ausdrucksmittel der modernen Malerei viel sensiblere Ausstrahlungen ermöglichen. Am stärksten reizt Schrader-Velgen gegenwärtig das Problem des



C. H. SCHRADER-VELGEN AKT

Aktes im Grünen. In der Erscheinung junger, schlanker, ganz sonnenbrauner Mädchenkörper im lichtgrünen, sonnig aufgehellten Dickicht des Buschwerkes oder in ihrer Nacktheit selig aufs Gras unter kühlen Baumschatten hingebreitet, liegt etwas von exotischer Keuschheit. Wie ein Märchen von einer seligen Insel ist das, und doch: in den Bildern ist garnichts Erzähltes oder Erzählendes. Daß unsere Stimmung in Schwingung gerät und von diesen holden, zarten, sonnenkonturierten Geschöpfen starken Anreiz erfährt, ist eine Auswirkung des rein Malerischen, nicht des Gegenständlichen der Bilder, denn gleiche Gefühle des Wohlbehagens vermag auch eine Landschaft oder ein Stilleben des Künstlers auszulösen. Was den Reiz seiner Bilder ausmacht, ist nicht Wiedergabe der, sei sie auch noch so anziehend, dennoch unkünstlerischen Materie, sondern die Offenbarung neuer Empfindungen vor dieser Materie durch die intensive Ausformung, die mit solcher Heftigkeit und Konzentration erfolgt, daß auf dem Weg von der Konzeption zur Form nichts von der Suggestionskraft der Urempfindung des Einfalls verloren geht.

Georg Jacob Wolf



A. L. RICHTER SCHÄFERIDYLL (ZWEIFARBIG GETUSCHTE FEDERZEICHNUNG)

LUDWIG RICHTER, DER LANDSCHAFTSMALER

„Er holte eine alte Mappe herbei, welche mit einer ansehnlichen Schnur umwickelt war, und indem er sie öffnete, sagte er: Ich habe bei Gott diese Dinge längst vergessen, ich seh' sie selbst einmal gern wieder! Der gute Junker Felix liegt in Rom begraben, schon manches lange Jahr; er war ein alter Junggesell, trug gepuderte Haare und ein Zöpfchen noch anfangs der zehner Jahre; er malte und radierte den ganzen Tag, ausgenommen im Herbste, wo er mit uns jagte. Damals, zu Anfang der zehner Jahre, kamen ein paar junge Herren aus Italien zurück, worunter ein Malergenie. Diese Bursche machten einen Teufelslärm und behaupteten, die ganze alte Kunst sei verkommen und würde eben jetzt in Rom wiedergeboren von deutschen Männern. Alles, was vom Ende des vorigen Jahrhunderts her datiere, das Geschwätz des sogenannten Goethe von Hackert, Tischbein und dergl., das sei alles Lumperei, eine neue Zeit sei angebrochen. Diese Redensarten störten meinen armen Felix urplötzlich in seinem bisherigen Lebensfrieden; umsonst suchten ihn seine alten Künstlerfreunde, mit denen er schon manchen Zentner Tabak verraucht hatte, gelassen zur Ruhe zu bringen, indem sie sagten, er möge doch die jungen Fänte schreien lassen, die Zeit werde so gut über sie hinweggehen, wie über uns! Alles umsonst! Eines Morgens schloß er seinen hagestolzlichen Kunsttempel zu und rannte wie verrückt nach dem St. Gotthardt hinüber und kam nicht wieder."

Ich fange mit dieser Stelle aus dem „Grünen Heinrich" an, um mich Kellers als dichterischen Kronzeugen zu bedienen, für den unüberwindlichen, unsäglichen Zug nach Rom, der vor rund hundert Jahren die deutsche Künstlerseele erfüllte.

Daß die politischen Verhältnisse es mit sich brachten, daß eine Anzahl deutscher Künstler statt in der Heimat in Rom ein Arbeitsfeld und eine Entfaltungsmöglichkeit fanden, ist nicht verwunderlich. Daß aber daraufhin jeder meinte, sein Heil liege in Rom geborgen, ist — man





LUDWIG RICHTER

LANDSCHAFT MIT REGENBOGEN (AQUARELL)



A. L. RICHTER GENZANO AM NEMI-SEE (GRAPHITZEICHNUNG)

möge noch so sehr die Anziehungskraft des Neuen, die Reiseliteratur, Winckelmann und Goethe und was sonst noch in Erwägung ziehen, — doch einigermaßen erstaunlich.

Wie kam es z. B., daß unser Ludwig Richter die Grenzen seiner eigenen Natur, die Linien seiner Begabung, die Macht der Verhältnisse derart verkennen konnte, daß er sich gerade von Rom so Unermeßliches versprach. Aber wie er die Kunde vernahm, daß er nach Rom gehen dürfe, da „horchte er hoch auf, wurde bleich und roth und drückte seinem Gönner, im ganzen Gesicht vor Freude strahlend, beide Hände; o wie glückselig! während ihm Thränen über die Backen liefen, Worte hatte er nicht, oder er stotterte nur ein Weniges hervor". Und noch 47 Jahre später, als er gewiß wissen mußte, daß ihm die Romreise für seine Künstlerschaft nichts genützt hatte, jedenfalls nichts zu der Seite beigetragen hat, die ihn groß und berühmt werden ließ, schreibt er in seiner Selbstbiographie lauter nüchterne Kapiteltitel, beim elften Kapitel aber steht „Nach Rom!" — mit einem Ausrufungszeichen!

Auf seiner Romreise, die sich über drei Jahre ausdehnte, war er freilich „mit einem Schlag frei vom Druck egyptischer Dienstbarkeit" geworden: andrerseits war er aber auch viel krank gewesen, und hatte auch, rein äußerlich genommen, nicht das erhoffte günstige Ergebnis aufzuweisen. Vor allem erfolgte weder künstlerisch noch praktisch irgendwelcher stichhaltiger Einfluß. Die sieben Jahre in Meißen und die ersten paar Jahre in Dresden hätten sich, so wie sie ausgefallen sind, auch völlig ohne den römischen Aufenthalt gestalten können. „Da kam", wie Richter 1883 schreibt, „der Holzschnitt auf, der alte Dürer winkte, und ich pflegte nun diesen Zweig. Kam meine Kunst nun auch nicht unter die Lilien und Rosen auf dem Gipfel des Parnaß, so blühte sie doch auf demselben Pfade an den Wegen und Hängen, an den Hecken und Wiesen, und die Wanderer freuten sich darüber, wenn sie am Wege ausruhten, die Kindlein machten sich Sträuße und Kränze davon, und der einsame Naturfreund erquickt sich an ihrer lichten Farbe und ihrem Duft, welches wie ein Gebet zum Himmel stieg.



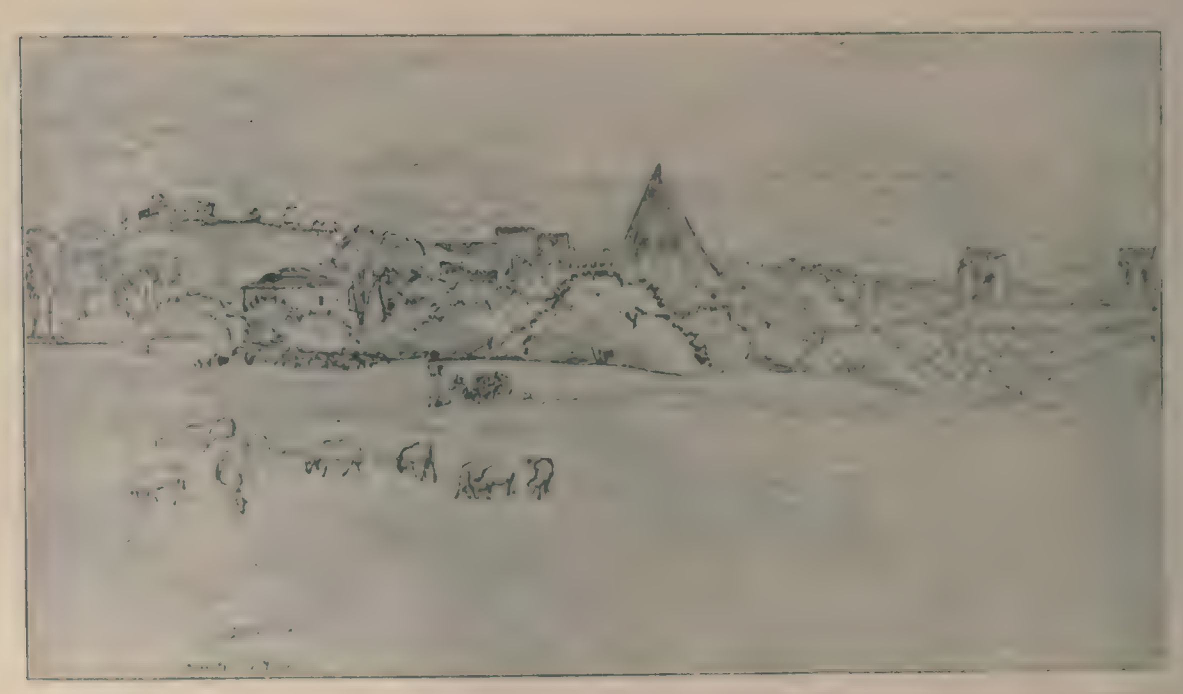
A. L. RICHTER DIE BERGE BEI CIVITELLA (FARBIG GETUSCHTE FEDERZEICHNUNG)



A. L. RICHTER — ARRICCIA BEI GENZANO (FARBIG GETUSCHTE GRAPHIT- UND FEDERZEICHNUNG)



A. L. RICHTER BLICK AUF BAYREUTH (FARBIG GETUSCHTE GRAPHITZEICHNUNG)



A. L. RICHTER BLICK VOM MONTE TESTACCIO AUF DIE CESTIUS-PYRAMIDE VOR ROM (GRAPHITZEICHNUNG)



A. L. RICHTER AM PONTE SALARO (GRAPHITZEICHNUNG)



A. L. RICHTER NIESEN UND BLÜMLISALP (GRAPHITZEICHNUNG)

So hat es denn Gott gefügt, und mir ist auf vorher nicht gekannten Wegen mehr geworden, als meine kühnsten Wünsche sich geträumt hatten. Soli Deo gloria!" —

Das Besondere der italienischen Landschaft, deren großzügig einfacher Linienfluß, hat Richter natürlich alsbald erkannt. Schrieb er doch am 8. Januar 1825 als er Panoramen von Enslen zu sehen bekam, „wie garstig sahen die flachen kleinlichen Gegenden um Cassel und Dresden aus!" Aber eine Schönheit erfassen und sie bemeistern ist doch zweierlei. Letzteres ist Richter nie wirklich mit der italienischen Landschaft gelungen: er hat hierin nicht einmal sein Vorbild, Schnorr, annähernd erreicht. Das kann man heute im Dresdener Kupferstichkabinett (in dessen Besitz die Vorlagen zu unseren Abbildungen sich befinden) recht nachprüfen. Dort sind, zum großen Teil auf dem Umweg über die Sammlung Cichorius, viele Hundert von Zeichnungen Richters sowohl wie Julius Schnorrs gelangt, darunter des letzteren herrliches italienisches „Landschaftsalbum", das schon Richter in den Jahren 1825—26 zu Rom maßlos bewunderte. Schnorr entfaltet einen ehern klaren, überlegten und andrerseits wieder natürlichen Stil, der ein vollendeter Niederschlag der empfangenen Eindrücke ist. Richter hat wohl nicht das Auge dazu gehabt, ihm zu folgen, vielleicht auch nicht die Sinnesart, die Charakteranlage. Immer wieder merkt er es selbst, und die unbewußte Erkenntnis dringt stets trotz aller Rombegeisterung durch. So schreibt er, nur 16 Tage nach der soeben angeführten Stelle: „Ich bin immer noch nicht ganz einig über das wahre höchste Ziel in der Landschaftsmalerei, doch ist mir eins klar: sie sei volksthümlich; was nützt ihr das Fremde", und wiederum 40 Tage später: „Die italienische Natur hat doch bei aller ihrer Schönheit etwas Todtes; ich finde in ihr nicht diese ergreifende Sprache, sie sieht nicht aus, als hätte sie der liebe Gott gemacht, sondern als könnten sie Menschen auch so erfinden. Daher mag es wohl auch kommen, daß der Italiener so wenig Gefühl für Naturschönheit hat."

So hören wir denn endlich auch von ihm unterm 18. April 1828 aus Meißen: „Schon in Rom war es meine Absicht, wenn ich daheim sein würde, die Gegenden meines Vaterlandes vorzüglich zu studieren, weil mir die Natur, wo ich



A. L. RICHTER BLICK AUF DIE JUNGFRAU (GRAPHITZEICHNUNG)

geboren und erzogen bin, wo ich lebe, wohl die bekannteste sein muß. Mit ihr stehe ich im innigsten Rapport, sie ist die Weckerin meiner Gefühle und Empfindungen, sie mahnt mich täglich in ihrer Schönheit auf die mannigfaltigste Weise, mein Herz zu Dem zu erheben, welcher der Ursprung alles Lebens ist. Wenn meine Bilder eine Quelle stets neuer, lebendiger Anschauungen, aus dem frischen Born der Gegenwart geschöpft, und nicht allein sehnsüchtige, aber immer unbestimmter werdende Erinnerungen einer glücklichen Vergangenheit sein sollen, so muß ich unstreitig bei meinen nächsten Umgebungen stehen bleiben."

Leider hat ihm die Macht der Verhältnisse nicht erlaubt, bei diesem Entschluß zu beharren. Sobald er in Öl malte, mußten es noch lange (und überhaupt meist) italienische Bilder sein. Wie richtig aber seine Erkenntnis war, zeigt schon unsere kleine Auswahl an Zeichnungen. Das Blatt mit dem Motiv aus Kötzschenbroda, das an das Ostragehege erinnert, ist reiner im Stil, bei aller Anspruchslosigkeit des Naturausschnittes als die gewaltig zum Stilisieren anregenden italienischen Motive. Schon wie er den Vordergrund der Zeichnungen von „Genzano", „Ponte Salaro" und „Monte Testaccio" behandelt, verrät das eingefleischte deutsche Auge, das nun einmal auf die Liebe zum Einzelmotiv eingestellt ist. Der Blick auf Civitella sieht wie ein Bergrücken im Riesengebirge aus: das charakteristisch Italienische kommt nicht zum Durchbruch. Aber in der „Frühlingslandschaft", in der „Landschaft mit dem Regenbogen", der „Elblandschaft" kommt nicht nur die Eigenart, sondern auch die Schönheit des mitteldeutschen sächsisch-böhmischen Geländestrichs zum würdigen Ausdruck; mehr noch, diese Blätter erst erheben sich zu wirklich reinen Kunstwerken, indem sie auch die Seele ihres Schöpfers widerspiegeln. Das klingt in dem reizenden, nur ganz leicht farbig ausgetuschten Schäferstück noch heiterer und reiner aus. Selbst die flüchtige Skizze von Bayreuth trifft einen wahren Ton, — auch in der Farbenandeutung, wie man sich vor dem Original überzeugen kann, — der Richtern jenseits der Alpen nicht gelingen wollte.

Zwischen Deutschland und Italien liegt für den Landschafter Ludwig Richter ebenso wie für alle Welt, das Alpenland. Selbstverständlich ist er, trotz aller Romsehnsucht und Italien-

A. L. RICHTER — KANDERSTEG (GRAPHITZEICHNUNG)



A. L. RICHTER — DAS ELBUFER BEI KÖTZSCHENBRODA (FARBIG GETUSCHTE GRAPHITZEICHNUNG)



A. L. RICHTER — AUSSICHT IN NIZZA (GETUSCHTE GRAPHITZEICHNUNG)

begeisterung, da nicht etwa mit Scheuklappen durchgerannt. Aber nun wird uns eine Überraschung zuteil. Dem nicht nur in kleinen Verhältnissen, sondern auch in einem Landstrich mit kleinlichem Formenverlauf lebenden Meister muß doch das ungeheuer Großartige der Alpenwelt beispiellose Eindrücke vermittelt haben. Künstler in seiner Lage neigen dazu, das Große noch zu übertreiben. Es ist das ganz natürlich, denn nicht nur wird ihre Phantasie mächtig angeregt, als Menschen sind sie Berichterstatter und müssen den Daheimgebliebenen durch ihre Werke den Eindruck, der ihnen so imponiert hat, zu übermitteln suchen, was sich am ehesten durch die Übertreibung erreichen läßt. So halten es auch die meisten: nicht aber unser Richter. Er nimmt die mächtigsten, erhabensten Motive auf: Kandersteg, die Blümlisalp, die Jungfrau. Aber er rückt alles nahe heran, reduziert es gleichsam von dem ungeheuerlichen auf ein menschliches Maß, und streift ihm das Großartig-Überwältigende ab. Es ging ihm gewiß wie mit Italien: er besaß nicht das Auge, die Dinge in ihrer Eigenart zu sehen. So bleiben die Aufgaben, so schön die Zeichnungen in mancher Hinsicht auch sind, letzten Endes doch ungelöst und für die Bewunderung, den reinen Genuß müssen wir uns immer wieder auf die Blätter mit den heimischen Motiven zurückziehen.

In unsere Abbildungsreihe haben wir eine Kuriosität, ein ganz frühes Blatt aus Nizza aufgenommen, das der Meister als siebzehnjähriger Mensch auf seiner Reise mit dem Fürsten Narischkin geschaffen hat. Es ist ein nettes Beispiel der damaligen Modekunst, ganz Konvention, angenehm, etwas lieblich, etwas sentimental, vor allem nett und nicht geschmacklos. Aber das ist gerade die marklose, ohne Fühlung mit den Naturformen arbeitende Manier gewesen, die der junge Richter mit der Überlieferung in die Hand bekam und gegen deren Leere er, unterm Einfluß der „Neudeutschen" Schule, mit aller Macht kämpfte.

Hans W. Singer



A. L. RICHTER — ABENDLANDSCHAFT: FISCHER AM ELBUFER (AQUARELL)



A. L. RICHTER — FRÜHLING (AQUARELL)



WALTER KLEMM MÄRZ (1911)

WALTER KLEMM

Wie Caspar David Friedrich zwischen Romantik und Impressionismus als ein Übergang steht, so dürfte einst Walter Klemm zu den Vermittelnden zwischen Impressionismus und Expressionismus gerechnet werden. In Friedrich herrschte noch die lebendige romantische Gesinnung vor, aber sie wurde bereits von einem tiefen Naturgefühl zur Unmittelbarkeit der Anschauung geführt. Noch besitzt er nicht in einem gelockerten Farbenauftrag die der neuen Anschauung gemäße Technik; doch die Auswahl der Natureindrücke verbindet ihn der späteren Generation.

Walter Klemm dagegen schließt sich in seinen Motiven an die vorangegangenen Ziele an. Natureindrücke lösen in ihm Bildvorstellungen aus, deren Unmittelbarkeit er festhalten möchte. Doch darin beruht das Neue seiner Art, das ihn den Jüngsten verbindet; nicht die Anschauung will er bereichern, nicht ein Entdecker für die Kultur des Auges will er sein, sondern die Vorstellung des Natureindruckes in der Phantasie gilt es ihm festzuhalten. Ob Einzelheiten des Naturvorbildes unterdrückt oder geändert werden, ist dem Künstler dabei Nebensache, wenn nur die Vorstellung klar und eindeutig zur Darstellung gelangt. Nicht von der Natur läßt sich der Künstler wie die Impressionisten die Gesetze seiner Kunst diktieren, die Gesetze des Bildaufbaues werden zu Herrschern über die Natur. Dieser Absicht fügt sich auch die malerische Technik in den neuesten Gemälden Walter Klemms. Eine dünne, flüssige Behandlung, die alle Übergänge verbindet, steht der brockigen seiner früheren Zeit, die sich noch ganz im Bann des Impressionismus hielt, gegenüber.



WALTER KLEMM — EISBAHN (1909)

Die Notwendigkeit dieser Entwicklung zum Expressionismus für Walter Klemm erweisen bereits seine früheren Holzschnitte. Die „Kurve nach dem Osten“ zur japanischen Kunst ist für Klemm ein Weg, der vom Impressionismus, der Wirklichkeitskunst, wegführt. Nicht unmittelbar vor der Natur zeichnete er Blaumeisen, Kleiber, Reiher und Hasen seines Vogel- und Tierbuches, sondern er beobachtete unablässig die Natur, um die gesehenen Bewegungen und Stellungen aus dem Gedächtnis niederzuschreiben. Keinen Ausschnitt aus der Natur wählt sich daher der Künstler zum Motiv, er komponiert vielmehr aus dem durch Anschauung gewonnenen Material das Bild seiner Vorstellung. In diesem herrschen die Gesetze des Raumes und der Aufteilung der Fläche. Die strenge Technik des Holzschnitts, die Klemm lange geübt hat, hat ihn zur Klarheit in seinen Absichten geführt; doch die Malerei seiner letzten Jahre mit ihrer flüssigen Behandlung ließ ihn auch in der Graphik zu den malerischeren Techniken der Radierung und Lithographie greifen. Gerade in diesen Techniken wie in der Malerei fällt die Loslösung von dem Impressionismus schwerer, liegt der Mittelweg zwischen zwei Stilen näher als bei dem Holzschnitt, wo wir in den Japanern Vorbilder und Vorläufer des Expressionismus mit seiner der Natur abgewandten Einstellung in mustergültigen Beispielen besitzen. Am klarsten kommt das Zwischen-zwei-Stile-gestellt-Sein, bei allen neuzeitlich gerichteten Künstlern im Porträt zum Ausdruck. Im Bildnis jedes Menschen tritt der Widerstreit zwischen Individuellem und Typischem zutage. Der Impressionist legte sich ganz auf das Individuelle fest. Die Eigentümlichkeiten des Äußeren suchte er in jeder Einzelheit mit aller Schärfe festzuhalten, gleichgültig welche Probleme des Lichts und der Farbe er dabei verfolgte. Dem Expressionisten gilt es die Idee der Persönlichkeit zu geben; denn jeder Mensch repräsentiert irgendeine Spielart eines besonderen Typus, dessen eigentümliche Ausprägung er verkörpert. Konsequente Expressionisten suchen daher nicht mehr den Dichter, Herrn X zu schildern, sondern das Dichterische in Herrn X. Auf diese Erwägungen hin betrachte man das „Bildnis Van de Veldes“ (Holzschnitt 1917). Hier hat der Impressionist



WALTER KLEMM HOCHWASSER (1910)

in Klemm die Oberhand. Trotz der Absicht, das Künstlerische, Eigenbrötlerische in Van de Velde voranzustellen, kann der Künstler die Freude an dem Reiz des Eigentümlichen nicht unterdrücken. In diesen Zwiespalt werden alle Expressionisten vor dem Bildnis geraten, wenn sie nicht ganz andere, neue Wege abseits der Natur wählen sollten.

Walter Klemm, der 1883 in Karlsbad geboren wurde, kam über den Umweg der Kunstgeschichte zur Kunst selbst. Vielleicht hat dieser Bildungsgang, der das Gedankliche der Anschauung voranstellt, seine Hinneigung zur Ausdruckskunst begründet. Seine Zeichnungen in der Kunstgewerbeschule unter Roller, zuerst als Nebenbeschäftigung entstanden, fanden den Beifall Amiets und Hodlers, die damals viel in Wien verkehrten. Amiet führte auch den Werdenden zum Holzschnitt. 1904 stellte Klemm seine ersten Holzschnitte in der Wiener Secession aus, und der Weg zum bildenden Künstler von der Wissenschaft weg war beendet. Bis 1913, wo Walter Klemm an die Weimarer Kunsthochschule berufen wurde, lebte er erst auf dem Lande bei Prag, später mit Karl Thiemann zusammen in Dachau und viel auf Reisen. Seit 1909 verlegte sich der Künstler immer mehr aufs Malen. Neben seinen Einzelwerken bevorzugt Klemm die graphische Serie, in der seine Phantasie sich ausleben kann. In diesen Blättern wirkt der Expressionismus Klemms am stärksten. Von den Serien entstanden 1910 Tyll Ulenspiegel (12 Holzschnitte), 1912 Don Quixote (10 Holzschnitte), 1912/13 Reineke Fuchs (40 Holzschnitte), 1913 Simplizius Simplizissimus (12 Lithographien), 1917/18 Evangelium Lukas (15 Holzschnitte). Vor den Bildbeigaben, die meine Worte begleiten, gilt es für den Betrachter, selbst Stellung zu nehmen. Rückblickend muß er des Künstlers Entwicklung an Hand seiner Werke durchlaufen. Vor der Natur selbst entstanden, daher der gewohnten Anschauung verwandt, der „Eisplatz" (Holzschnitt 1909) und das „Eisfischen" (Aquarell 1912). Fortan wendet sich der Künstler immer mehr von



WALTER KLEMM EISFISCHEN. AQUARELL (1918)

der Anschauung ab und der eigenen Vorstellung zu. Schon die „Erinnerung an Prag“ (Aquarell 1911) zeigt Klemm auf diesem Wege, der immer klarer und bewußter in den folgenden Werken zum Ausdruck gelangt. Wohin diese Entwicklung die neue Kunst und unseren Künstler führen wird, wer sollte das prophezeien? Abwege lassen sich hier und da in einzelnen Versuchen wohl denken, aber in die Irre dürfte eine Persönlichkeit der Art Walter Klemms nicht gelangen, dafür bürgt sein festbegründetes Können, sein gesundes Fühlen, ein echtes Künstlertum, das sich in dunklem Drange selbst des rechten Wegs, den ihm Natur d. h. die eigene Natur gebietet und vorschreibt, bewußt bleiben wird.

Dr. Robert Corwegh-Darmstadt

AUFBAUENDES KUNSTGEFÜHL UND KÜNSTLERISCHE ZERSTÖRUNGSTENDENZEN IN FRANKREICH

(Schluß)

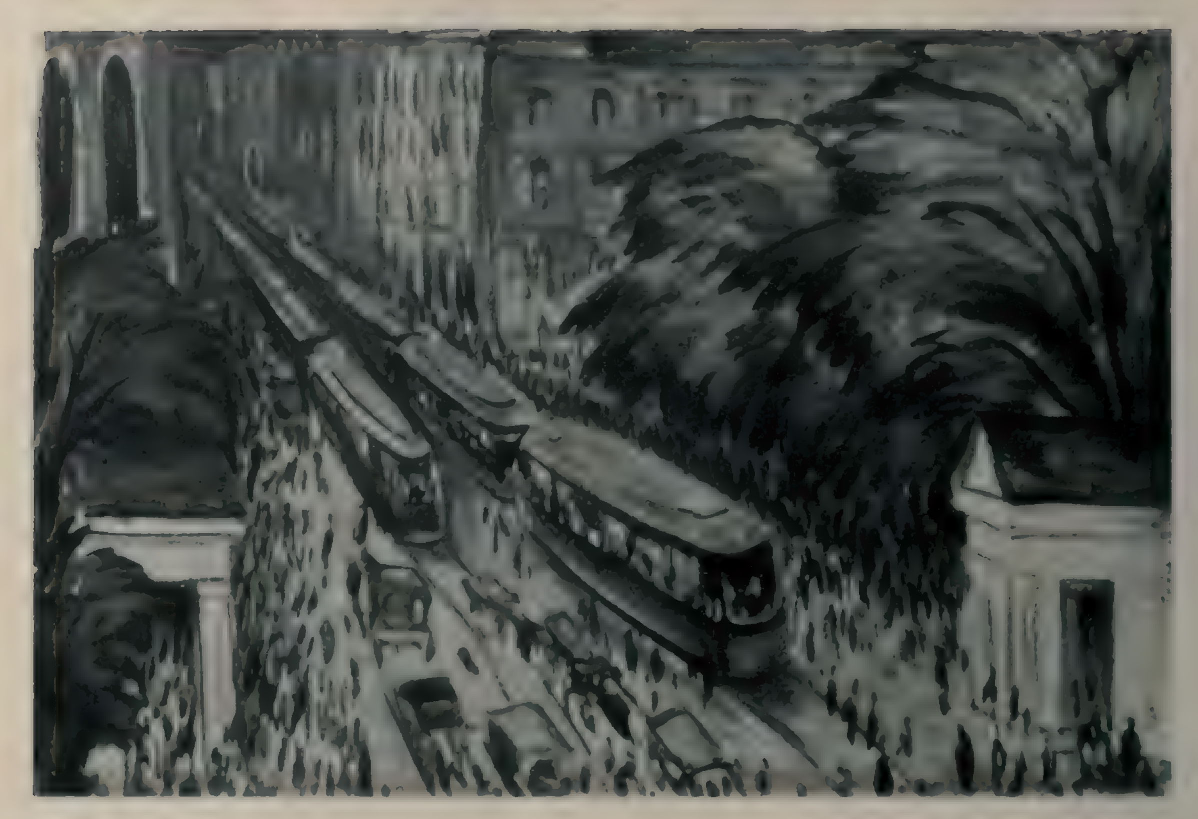
Wenn ein Deutscher sich erkühnen würde, dergleichen auszusprechen, so würde er als Verleumder gebrandmarkt werden. Das 1917 erschienene Werk von Paul Léon ist erfüllt von derartigen Zitaten und belegt diese Aussprüche obendrein mit bisher unveröffentlichten historischen Dokumenten aus französischen Akten. Aber Paul Léon steht gar nicht allein. Außer dem Werk dieses radikalsozialistischen Beamten des Unterstaatssekretariats der Schönen Künste hat der Professor für Revolutionsgeschichte vom katholischen Institut in Paris Gustave Gautherot ein Buch veröffentlicht: „Le vandalisme jacobin. Destructions administratives d'Archives, d'objets d'art, de monuments religieux à l'époque révolutionnaire“, das ganz ähnliche Schlußfolgerungen enthält.

In der Einleitung seines Buches gibt Gautherot einen Überblick über die Zerstörungen von Kunstwerken vor der großen Revolution, aus dem sich zum mindesten ergibt, daß das französische Volk in früheren Jahrhunderten keineswegs für das Verständnis und die Pflege der Kunst besonders begabt war. Das wird im zweiten Kapitel, in dem Gautherot aus historischen Dokumenten die Richtlinien der Kunstpolitik von 1790 entwickelt, vollauf bestätigt. Lameth, Noailles und Montmorency erklärten, es sei eine Ruhmestat des Volkes, daß es kein Denkmal stehen lasse, das an die kirchlichen



WALTER KLEMM

EISPLATZ. HOLZSCHNITT (1909)



WALTER KLEMM — LEIPZIGER STRASSE IN BERLIN

Ideale erinnerte (S. 21). Das reich illustrierte Buch veröffentlicht als erste Abbildung die Wiedergabe eines Plakates vom 25. April 1795: „Cathédrale de Metz à louer." Am 4. Juli 1793 wurde, wie Gautherot den Archiven entnimmt, eine Künstlerkommission zur Überwachung der Zerstörungen aller königlichen Attribute an den Baudenkmälern eingesetzt, — damit die Zerstörungen systematisch betrieben würden (S. 26). „Der Patriotismus der Künstler ist bekannt genug. Sie werden sich unmittelbar nach dem Feste beeilen, diese Embleme abzuschlagen und sie durch andere Ornamente ersetzen." So äußerten sich öffentlich diejenigen Beamten, die mit dem Denkmälerschutz beauftragt waren, schreibt Gautherot (S. 27). Poirier präsidierte im August 1792 zusammen mit dem Maler Gossard einer Kommission, die die Zerstörung der Königsdenkmäler in Saint Denis leitete. — Derselbe Poirier, der zwei Jahre vorher den Plan entwickelt hatte, in Saint Denis alle Königsgräber zu vereinen (S. 28). Die Bilder von Boucher, Pierre und Vanloo wurden für zu weibisch für den männlichen Geist der Republik erachtet und daher eine Reinigung des Nationalmuseums von diesen Meistern angeordnet (S. 33). Das Comité de l'instruction publique bat das Comité de Salut publique, die Zerstörung der Kunstwerke als Hauptaktion eines Nationalfestes zu veranstalten (S. 35). Die Commission des monuments hat sich nicht mit der Erhaltung, sondern nur mit der Ausraubung der Sainte Chapelle beschäftigt (S. 99). In ihrer Sitzung vom 3. Juli 1792 ersuchte sie Pajon, Mouchy und Brigot einen Bericht darüber aufzusetzen, was in der Sainte Chapelle noch übrig geblieben wäre (S. 99). Bis zum Zeitalter der Restauration blieb die Sainte Chapelle wie ein Körper ohne Kopf, nachdem ihre Turmspitze abgeschlagen war (S. 103). Lassalle ließ aus 122 Straßen 782 Heiligenstatuen verschwinden, Delpech kassierte in 61 Straßen 446 Standbilder, Boulenger schlug zur Beschleunigung dieser „Reinigungsarbeiten" vor, man solle an allen Straßen gleichzeitig Arbeiter gegen die Skulpturen vorgehen lassen (S. 119). Ausführlich schildert Gautherot die Zerstörung von Notre Dame in Paris (S. 224—239). Am Außenbau von Notre Dame zerstörte Varin im ganzen 78 große Statuen und 12 kleinere, ohne die Säulen und die Architekturteile zu zählen. Im Inneren des Baues wurden immer im Auftrag der Denkmalskommission — im ganzen 6258 Embleme zerstört, die an das Königtum erinnerten. In Reims wurden 12 Kirchen versteigert (S. 268). Die übrigen wurden ausge-

WALTER KLEMM ERINNERUNG AN PRAG. AQUARELL (1911)

raubt, zerstört, in Kasernen verwandelt. Die Fahnen der Kathedralen wurden verbrannt. Der Leichnam des heiligen Remigius wurde verschleppt und in einem Soldatengrab beigesetzt, der Kirchenschatz geraubt. Ähnlich, schreibt Gautherot, hat die Kommune 1871 gehaust (S. 345). Nur dem Pflichtgefühl der Konservativen ist es zu danken, daß der Louvre 1871 nicht in Flammen aufging.

Es wäre begreiflich, wenn ein französischer Leser sich bei der Lektüre dieses Buches fragen würde, ob solche Bloßstellung des französischen Kunstsinns nicht von deutscher Propaganda unterstützt wurde. Aber nein, Gustave Gautherot ist ein unbestochener und unbestechlicher französischer Gelehrter, ebenso wie Péladan, der über den Kunstsinn der Franzosen während dieses Krieges mit gleicher Schärfe urteilt wie Gautherot und Paul Léon.

Sein Buch betitelt sich „L'art et la guerre" und enthält eine Reihe von Aufsätzen über Goethe, Frau von Staël, Heine und die Zerstörungen von Baudenkmälern an der französischen und belgischen Front. Péladan ist tief in der Vergangenheit seines Landes verankert, ist mit allen geistigen Überlieferungen seines Volkes eng verwachsen und hat alle seine wissenschaftlichen Gedanken und seine dichterischen Gesichte aus seinem heimatlichen Boden empfangen. Infolge dieser Vertiefung des Nationalempfindens litt er, als er wahrnahm, daß seine Zeitgenossen sich ihrer Vergangenheit nicht würdig zeigten, indem sie die Denkmäler ihrer Vorfahren vernachlässigten. Aus dieser doppelten Empfindung heraus — der Ehrfurcht vor der Vergangenheit und der Empörung über die Fahrlässigkeit der Gegenwart — hat er 1912 und 1913 ein Verzeichnis sämtlicher Kirchen Frankreichs zusammengestellt, das zuerst im Figaro und dann in Buchform bei Boccard in Paris erschien. Aus diesem Verzeichnis ergibt sich die für das französische Unterrichtsministerium beschämende Tatsache, daß von 1938 Kirchen in der französischen Provinz nur 372 inventarisiert worden sind, während Augagneur am 1. Januar 1911 in der Kammer erklärt hatte: „Alle künstlerisch wertvollen Kirchen seien inventarisiert." Nach Ausbruch des Krieges stellte Péladan seine Angriffe gegen das französische Unterrichtsministerium ein und erhob, vor allem nach den Beschießungen von Reims und Ypern, den Vorwurf des Kunstvandalismus gegen Deutschland. Seine Aufsätze über Löwen, Mecheln, Soissons, Coucy, Arras und Reims sind eine Aufreihung von maßlosen und grotesken Beschimpfungen der Deutschen. Zwischendurch aber entschlüpfen ihm die unvorsichtigsten Geständnisse über das Verhältnis der Franzosen zu ihren Kirchenbauten, die angeblich für jeden Eingeborenen das stolze Symbol der schöpferischen Volkskraft darstellen.

Auf Seite 322 schreibt Péladan: „Keine drei Meilen kann man auf unserm gesegneten Boden gehen, ohne auf ein Meisterwerk aus Stein zu treffen. Unglücklicherweise sind Anlage und Ausbildung in dieser Beziehung noch in den Anfangsgründen und die Zeit ist noch nicht gekommen, in der die große Masse das Wesentliche des klassischen Architekten erfaßt", und auf der folgenden Seite: „Wir gingen wohl nach Nürnberg, um seine malerischen Reize zu bewundern aber, seien wir offen, nach Arras gingen wir nicht ... Gestehen wir unser Bedauern, Arras nicht genug geliebt zu haben ..." und auf S. 240 heißt es: „Alle Franzosen leiden unter dem Einfall (der Deutschen) aber nur wenige empfinden das Unglück der Baudenkmäler, die Schmach der Meisterwerke." Jedoch man sollte glauben, daß wenigstens die Besten des Volkes, der Präsident, die Minister, die Beamten, den Kunstsinn, den alle französischen Journalisten dem ganzen Volk zuschreiben, besitzen und vor den Baudenkmälern ihrer Vergangenheit das Verantwortungsgefühl haben, das der Stolz auf die Werke der Väter jedem mitgeben sollte. — Aber man lese, wie Péladan über die Fürsorge urteilt, die die staatlichen und städtischen Behörden den Kunstwerken zuteil werden lassen: „In der Stadt läßt man die Meisterwerke verkommen aus Furcht vor Verantwortung und auch aus administrativer Unentschlossenheit" (S. 272). „Man versichert, daß die Stadtbehörden für die Rettung der Kunstwerke die Unterstützung des Staates verweigert haben" (S. 273). Diesen vereinzelten Klagerufen folgt ein ganzes Kapitel, das den Titel trägt „Veut-on sauver les statues de Reims?" (S. 301—310), in dem Péladan sich bitter über die Gleichgiltigkeit und Fahrlässigkeit der französischen Regierung beschwert, die nach den ersten Beschießungen nichts für den Schutz der Kathedrale von Reims getan hat. „Keine Zensur kann die Feststellung verhindern, daß niemand im Parlament ein Wort für den Schutz der Statuen in Reims gefunden hat .... die Deutschen haben das Grab von St. Mihiel nach Metz überführt und wir können die Portalstatuen von Reims nicht in einen nahegelegenen Keller transportieren!" In dem folgenden Kapitel stellt der Verfasser die Berichterstattung über die Beschädigung einer der wertvollsten Skulpturen „Le sourire de Reims" an den Pranger, die mehrfach offiziell als unauffindbar bezeichnet und schließlich in einem Keller unter zusammengekehrtem Schutt hervor-



WALTER KLEMM BILDNIS VAN DE VELDE. HOLZSCHNITT (1917)



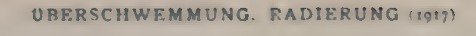
WALTER KLEMM — HAFEN MIT MOLE. AQUARELL (1917)

gezogen wurde, allerdings erst nach mehrfachen Reklamationen der Kunstfreunde (S. 315). Zu diesem Verhalten paßt die Erklärung eines Abgeordneten, die Péladan zitiert (S. 317). „Nicht zwei unter meinen Wählern denken an die Statuen von Reims." „Gegenüber einem so schuldvollen Verhalten", schreibt Péladan (S. 317), „muß man wohl gestehen, daß die Barbaren nicht immer diejenigen sind, die zerstören." Die gleiche Bezeichnung trifft auf diejenigen zu, die Kunstwerke nicht zu erhalten wissen. „Gegen Ende des Buches heißt es: „Les fonctionnaires de l'art réfusent le service et se lavent les mains devant les désastres esthétiques" (S. 357).

Diese drei Bücher von menschlich und wissenschaftlich unanfechtbaren Franzosen beweisen, daß das Idealantlitz der Kultur des französischen Volkes eine Maske ist, die von den Propagandisten der Regierung nicht so gut gearbeitet wurde, daß sie die Wahrheit nicht durchscheinen ließe. Das französische Volk ist nicht besser, nicht kunstsinniger als irgend ein anderes: es ist aber im Affekt grausamer als andere. Das haben Courajod, Mérimée, Lenoir, Renan und Taine im 19. Jahrhundert bewiesen. Das haben Paul Léon, Gustave Gautherot und Péladan mitten im Kriege noch einmal bewiesen. Und da der Deutsche, Ernst Steinmann, in seiner Schrift „Die Zerstörung der Kriegsdenkmäler in Paris" sich auf das gleiche Material stützt wie die Franzosen, und nichts anderes getan hat, als dieses Material übersichtlich und eindrucksvoll aufzureihen, so kann auch seine Schrift hier genannt werden. Diese Schriften scheinen den Franzosen eine alte Weisheit zuzurufen: „Man soll nicht mit Steinen werfen, wenn man selbst in einem Glashause sitzt." Alle diese Schriften bestätigen von neuem mitten im Kriege, im Gegensatz zu der offiziellen französischen Propaganda, Courajods Urteil über den Kunstsinn der französischen Revolutionsregierung:

„Die Aufgabe einer Museumskommission ist wohl niemals wieder in so verhängnisvoller Weise mißverstanden worden. Die Autodafés königlicher Bildnisse und kirchlicher Denkmäler von unschätzbarem Wert waren damals an der Tagesordnung, von der Schändung der Reliquien garnicht zu reden."

Dr. Otto Grautoff


WALTER KLEMM — ÜBERSCHWEMMUNG. RADIERUNG (1917)

Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

FRANZ METZNER † — WILHELM LEHMBRUCK †

Der Tod hält unter den Künstlern Berlins reiche Ernte. Nachdem erst kürzlich vom Ableben der Maler Martin Brandenburg und Hugo Krayn und des Bildhauers Tuaillon berichtet werden mußte, ist jetzt der Tod der beiden Bildhauer Franz Metzner und Wilhelm Lehmbruck zu melden. Mit beiden Künstlern verliert nicht nur Berlin, sondern die moderne deutsche Kunst zwei markante Persönlichkeiten, einen reifen Meister und einen zukunftsfrohen Werdenden.

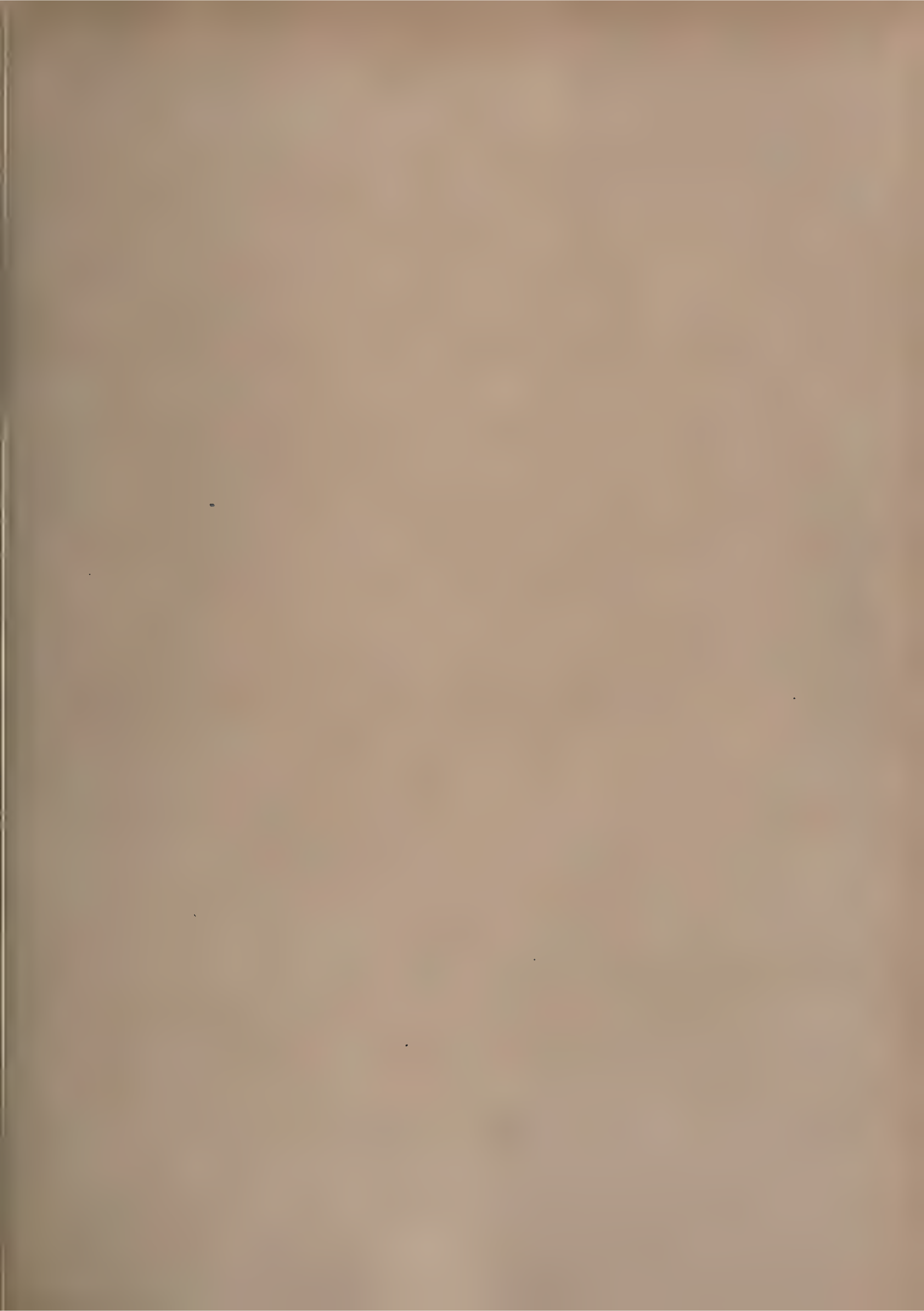
Metzner, ein Deutschböhme von Geburt, der im 48. Lebensjahre stand, ist aus dem Handwerk hervorgegangen. Als Steinmetz machte er sich frühzeitig mit dem Material gründlich vertraut, in dem er später seine besten Kunstwerke ausgeführt hat. Er kam bald nach Berlin, wo er nach harten Jahren langsam Anerkennung fand, und wo er dann mit dem Architekten Bruno Schmitz zusammenarbeitete. Nachdem er kurze Zeit in Wien gewirkt hatte, siedelte er vor wenigen Jahren wieder nach Berlin über. In der damals unter Lovis Corinths Führung entstandenen „Berliner Secession", die sich von der alten Berliner Secession losgelöst hatte, nahm er eine führende Stellung ein.

Aus der Zeit, da Metzner mit Bruno Schmitz zusammenarbeitete, stammen der plastische Schmuck für das Berliner Weinhaus „Rheingold" und die Kolossalfiguren am Leipziger Völkerschlachtdenkmal, die seinen Namen in den weitesten Kreisen bekannt gemacht haben. In den letzten Jahren arbeitete Metzner mit dem Berliner Architekten Oskar Kaufmann zusammen. Der plastische Schmuck an dem riesigen Volksbühnenhaus am Bülowplatz und an dem kleinen „Cines"-Theater am Nollendorfplatz sind die feinsten Ergebnisse dieses Zusammenwirkens. In Metzners Heimat stehen Denkmäler, in Prag, Teplitz, Reichenberg, Linz und an anderen Orten.

Obgleich Franz Metzner zu Kaiser Wilhelm II., der sich den Figuren am Leipziger Denkmal gegenüber ostentativ ablehnend verhielt, persönlich nicht die geringsten Beziehungen hatte, ist auch er ein typischer Vertreter der ins ausschweifend Große und Effektvolle gerichteten wilhelminischen Ära gewesen. Der Deutschböhme hatte sich bei uns so gut akklimatisiert, daß auch er von der neuberlinischen „Großmannssucht" befallen wurde. Als Metzner vor Jahren seinen wuchtigen und sehr persönlichen Monumentalstil fand, der auf vereinfachte breite Flächen- und knappe Umrißwirkung ausging, da war das eine geniale Eingebung gewesen. Leider besaß er nicht die innere Größe, nicht die große Art der Anschauung, um ständig die massigen Gestalten mit Kraft und Leben erfüllen zu können. Und so wirken viele seiner muskulösen Männer, denen man die Stärke nicht glaubt, lediglich barock und manieriert. Dies fiel besonders bei Einzelfiguren auf, die man in Ausstellungen in der Nähe betrachten konnte. Am Bauwerk selbst ordneten sich die Reliefs und Freiplastiken sehr fein dem Gebäude ein und belebten die Fläche und den Umriß mit ihrer verhaltenen Liniensprache und den wirksam verteilten Licht- und Schattenpartien in ausgezeichneter Weise. Wahrhaft groß und monumental war Metzner oft in seinen Kleinplastiken. Die Art, wie hier eine bestimmte seelische Stimmung in einer kleinen, ausdrucksvoll belebten Gestalt zusammengeballt war, wie hier die einfachen und doch lebensvoll bewegten Gebärden und Formen nicht das Ergebnis einer geläufigen Manier, sondern eines konzentrierenden Schöpfungsprozesses waren, erhob die äußerlich anspruchslosen Werke über viele seiner bekannteren Großplastiken. Außer Bildnisköpfen, die bisweilen unter einer allzu bewußten und absichtlich „monumentalen" Stilisierung litten, stellte Franz Metzner gelegentlich auch den Torso eines Aktes oder andere plastische Studien aus, die größere Naturnähe als seine üblichen anderen Arbeiten aufwiesen. Die strengen und ernsten Werke ließen stärker als alles andere seine ungewöhnlichen bildnerischen Fähigkeiten erkennen und verrieten immer wieder von neuem die Hand eines Meisters.

Obgleich Wilhelm Lehmbruck nur zehn Jahre jünger als Metzner war, hat man bei diesem Rheinländer das Gefühl, es mit dem Vertreter einer durch einige Jahrzehnte getrennten Generation zu tun zu haben. Lehmbruck gehörte zum Sturmtrupp der Expressionisten in Deutschland. Vor zehn Jahren stellte er zuerst mit den Malern aus dem Kreise der „Brücke" seine Plastiken bei uns aus. Vorher war er in Paris tätig gewesen, wo er sogar einigen künstlerischen Erfolg errang. Schwere Jahre des materiellen und künstlerischen Ringens sind aber auch ihm, der in der letzten Zeit allenthalben Anerkennung fand, nicht erspart geblieben. Vor einigen Wochen erhielt er, ebenso wie Metzner, die Berufung in die Berliner Akademie. Sein schon an sich bedauernswerter Tod — er schied freiwillig aus dem Leben — wirkt daher um so tragischer.

Wilhelm Lehmbruck erregte zuerst mit hochgereckten Freifiguren Aufsehen, die steil und starr stilisiert sind wie gotische Skulpturen, die aber dabei mit differenzierten Empfindungen und Gefühlen erfüllt sind. Die Art, wie eine Hand, wie ein Kopf fein und zart behandelt sind, rückt diese eigenwilligen Gebilde weit von den rohen und gewaltsamen Produkten der Auch-Expressionisten ab. Die Fähigkeit, sich in Menschen einfühlen zu können, und eine leichte, sichere Hand, die die unmerklichsten Regungen noch auszudrücken und zu formen vermochte, machten Wilhelm Lehmbruck zu einem guten Porträtisten. Auf dem Gebiete der Bildnisplastik hat er mit seine feinsten Werke geschaffen. Auch als Zeichner und Radierer leistete er Vorzügliches, indem er Bilder schuf, in denen der Ausdruck eines Kopfes und schöne Bewegungsmotive mit empfindsamen Strichen rasch und sicher umrissen sind. Obwohl der 38 jährige Künstler ein relativ reiches Werk hinterläßt, hat man doch das Gefühl, daß er das Wichtigste erst noch schaffen wollte. In der Richtung des Ausgleiches zwischen der heftig erregten und gestreckten Form und ihrem zarten, bisweilen fast feminin anmutenden seelischen Gehalt lag seine weitere Entwicklung vorgezeichnet.





MAX JOSEPH WAGENBAUER — RUINE WERDENFELS



W. v. KOBELL — ZIEGEN AUF DER ALM

ZUR GESCHICHTE DER MÜNCHNER LANDSCHAFTSMALEREI

Claude Lorrain wurde den Landschaftsmalern, die um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts ihre damals noch als untergeordnete Kategorie der Kunst nicht allzu hoch bewertete Tätigkeit übten, als leuchtendes Vorbild hingestellt. Reynolds pries ihn, weil er die Natur nicht nehme, wie er sie eben finde, sondern seine Bilder aus einer Reihe von Zeichnungen zusammensetze, welche er vorher nach verschiedenen besonders schönen Naturszenen und Ansichten angefertigt habe. Infolge dieses wählerischen Kombinierens müsse man Claude den Vorzug geben vor den Holländern, die sich mit unretuschierten Abschriften der Natur „begnügten". Man braucht nur diese Äußerung zu überdenken, um sich des geringen und peinlich konventionellen Naturgefühls der Zeit bewußt zu werden. Auch wo sich das Naturgefühl literarisch regte, wie in der Poesie des Idyllendichters Salomon Geßner, der nebenbei recht zierlich radierte und liebenswürdige Bildchen malte, oder in dem Gedicht „Der Frühling" von Ewald von Kleist, blieb es bei flauen Bildern, verblasenen Empfindsamkeiten und abgegriffenen Wendungen, die durchaus dem die Generation beherrschenden stumpfen Gefühl der Naturschönheit und der Landschaft gegenüber entsprechen. Die Landschaftsschilderungen in Goethes „Werther" muß man als Ausnahmserscheinung hinnehmen, die nicht in das Zustandsbild der Zeit eingeordnet werden kann. Winckelmann und Lessing, die in höherem Maße als Goethe zeitgeschichtliche Persönlichkeiten sind, hatten für die Landschaft und



MAX JOSEPH WAGENBAUER

BLICK VOM HEUBERG AUF LINDAU



SIMON WARNBERGER — AM STAFFELSEE



JOH. GEORG v. DILLIS AM PRATER IN MÜNCHEN

für das landschaftliche Naturgefühl in ihren Kunstgesetzen keinen Raum — was Wunder, daß da auch die Kunstakademie in München in ihrer Konstitutionsurkunde von 1808 die Landschaftsmalerei mit einem ebenso leeren als vagen Satz abtut, während allen übrigen Disziplinen und Kategorien ausführliche Darlegungen gewidmet werden. Von der Landschaftsmalerei heißt es: „Für die Landschaftsmalerei wird ein Lehrer hinreichend gefunden, der seine Zöglinge vom ersten Anfang bis zur letzten Ausbildung fortführt."

Die erwähnte Professur für Landschaftsmalerei wurde Johann Georg Dillis (1759—1841) übertragen, der bei dem alten Jakob Dorner studiert hatte: er ist also der offizielle Repräsentant der Landschaftsmalerei innerhalb der Münchner Schule. Indessen hatte er Vorgänger, die ihm an Bedeutung überlegen waren, trotzdem sie keine traditionbildende Kraft besaßen. Die Münchner Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts beherrschte Franz Joachim Beich (1665—1748), neben dem besonders Ferdinand Kobell (1740—1799), der wenigstens die letzten Jahre seines Lebens in München verbrachte und als Hofangehöriger der pfälzischen Wittelsbacher stets mit dem Kunstleben Münchens nahe Beziehungen unterhielt, und der jung verstorbene, feinsinnige „Hof- und Jagdkupferstecher" Joseph Georg Wintter (1751—1789) genannt werden müssen.

Außer diesen Vorgängern gab es für Dillis ein Häuflein Zeit- und Weggenossen, die dem offiziellen Mann an Geltung nicht nachstanden. Bei der kürzlich in München von der Graphischen Sammlung des Staates veranstalteten Ausstellung, die in drei Serien eine Übersicht über die Entwicklung der Münchner Landschaftsmalerei gab, soweit das mit ihren Mitteln und aus ihren Beständen möglich war, hatte man für diese früheste Gruppe der Münchner Landschafter den Kollektivtitel „Die Vedutisten" gewählt. Damit ist wohl eine Seite ihres künstlerischen Wesens bezeichnet, aber ihr Künstlertum ist damit nicht erschöpft, denn schließlich deutet die Bezeichnung „Vedutenmalerei"



W. v. KOBELL REITERGESELLSCHAFT

an, daß sie an der porträtmäßigen Abschilderung einer „Ansicht", eines Landschaftsausschnittes oder eines Stadtbildes ihr Genüge findet. Indessen ist damit keineswegs ausgedrückt, daß sich unter den sogenannten „Vedutisten" Künstler befinden, die jenes Gebiet pflegten, das man später die „intime" Landschaftsmalerei nannte. Denn nirgends machte sich so sehr als innerhalb dieser Gruppe das Bestreben geltend, von dem Vorbild Claude Lorrains loszukommen, der Stimmungslandschaft entgegenzugehen und in der ungewöhnlich feinen Beobachtung und Abschilderung atmosphärischer Vorgänge eine Hauptaufgabe der Landschaftsmalerei zu erkennen. Wenn der Hamburger Maler Philipp Otto Runge im Jahre 1802 schrieb, daß sich alles zur Landschaft dränge und daß man sein Leben daransetzen müsse, die schöne Zeit dieser Kunst wirklich und in Wahrheit hervorzurufen, so dachte er natürlich nicht an die Münchner Landschaftergruppe, von deren stiller Existenz, im Schatten der bevorzugteren Gebiete der Malerei, er wohl überhaupt nichts wußte, aber wäre er nach München gekommen (sagt Heinrich Höhn in seinen „Studien zur Entwicklung der Münchner Landschaftsmalerei"), so hätte er gesehen, daß hier um die Wende des Jahrhunderts eine neue deutsche Landschaftskunst im Erstehen begriffen war und daß eine ihrer besten Eigenschaften in echter Kindlichkeit, die Runge für die Landschaftsmalerei als Voraussetzung gefordert hatte, und in naiver und inniger Andacht vor der Natur bestand.

Wilhelm von Kobell (1766—1853), der Sohn des erwähnten Ferdinand Kobell, ist die bahnbrechende Persönlichkeit. Ein naturfroher Realist, kannte er weder klassizistische noch romantische Neigungen, wie sie das Zeitalter beherrschten und namentlich innerhalb der damals noch an der Spitze des deutschen Kunstlebens stehenden Dresdener Schule heimisch waren. Er hatte unter der Leitung seines Vaters sich in die Werke der Holländer vertieft, Claude Lorrain hatte er nicht hochschätzen gelernt. Seine Zeitgenossen haben Wilhelm von Kobell einen Schlachtenmaler genannt. Damit haben sie aber nur die Außenseite seines Wesens gekennzeichnet. Wir wissen heute, daß diese Schlachten-



JOH. JAKOB DORNER — MÜNCHEN VON DER BOGENHAUSENER HÖHE



JOH. JAKOB STRUDT — SALZBURG



KARL FRIEDRICH HEINZMANN — MÜNCHEN VON DER GASTEIGHÖHE



CANTIUS DILLIS — ROSENHEIM AM INN

bilder, von denen man von jeher der „Belagerung von Kosel" den Vorzug gab, nur verkappte Landschaften sind. Die atmosphärischen Schauspiele, die sie uns entrollen, der Kampf der Sonne gegen die Wolken, die Stimmung des anbrechenden Tages, die Nebelschleier, die sich mit den Rauchschwaden mischen, die Gewitterstürme und die Abendbeleuchtung, ziehen unser Interesse viel mehr an als die militärischen Schauspiele, die den Bestellern die Hauptsache waren. Und aus dieser Erkenntnis verstehen wir auch, daß die reizvollen kleinen landschaftlichen Bilder Kobells, die er, darin noch ganz der Sohn des 18. Jahrhunderts, gerne mit reicher Staffage von Menschen und Tieren auszierte, nicht so sehr stofflich betrachtet werden dürfen, wie es Kobells Zeitgenossen taten, als auf ihre malerischen Werte hin: in manchem der Bilder, z. B. in dem reizenden Terrassenbild mit der Silhouette Münchens am tief genommenen Horizont oder in dem Aquarell „Ziegen auf der Alm" scheint sich in Hinblick auf die atmosphärische Malerei schon der Impressionismus anzukündigen.

Um Wilhelm von Kobell gruppiert sich eine Gemeinschaft von Zeitgenossen, die mit ihm und unter einander in den mannigfaltigsten teils fördernden, teils hemmenden kollegialen Beziehungen standen, aber deren keiner an künstlerischer Bedeutung Kobell erreicht. Sie alle sind bis zu einem gewissen Grad nicht mehr als Lokalgrößen; ihr Schaffen ist zwar für die Entwicklung der Münchner Malerei in seiner schulbildenden Wirkung von Belang, aber sie stehen außer Zusammenhang mit dem großen Kunstganzen, in das wir Wilhelm von Kobell einordnen können. Mag sein, daß bei Kobell größere Weltläufigkeit, intensive Berührung mit der westlichen Kultur und der weitere geistige Horizont, der sich ihm in dem damals an künstlerischer Geltung München weit überbietenden Mannheim aufgetan hatte, die persönliche künstlerische Entwicklung mehr ins Allgemeine gesteigert hatten. Bei Wagenbauer, Warnberger und Dillis lag der Fall anders. Sie waren ländlicher Herkunft, Bauern- oder Försterssöhne, und ihre Ausbildung erfuhren sie an der Münchner Zeichenschule, bei den behäbig-bürgerlichen kurfürstlichen Hofmalern oder bei dem älteren Dorner und bei Johann Christian von Mannlich, dem Direktor der kurfürstlichen Gemäldegalerie. Nur Johann Georg von Dillis, dessen interessanter Briefwechsel mit Kronprinz Ludwig von Bayern treffliche Aufschlüsse gibt über das Münchner Kunstleben im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts, sah auf Reisen in der Begleitung seines fürstlichen Patrons ein Stück Welt, die anderen blieben auf die nähere oder weitere Umgebung Münchens beschränkt, auf die Heimat, deren Landschaft in ihrer atmosphärischen Eigenart und föhnig-durchsichtigen Stimmung sie seit dem ersten Schritt ins Leben vertraut umgeben hatte. Ihnen selbst mochte es schmerzlich erscheinen, daß ihnen die Fahrt in ferne Länder versagt blieb, aber es war die Quelle ihrer Kraft: notgedrungen entdeckten sie ihre eigene schöne Heimat, und nachdem sich in einigen klassizistischen, antikisierenden oder barock idealisierenden Frühwerken ihr Drang nach der Ferne, ihre südliche Sehnsucht ausgelebt hatte, glaubten sie selbst, daß es nirgends schöner sein könnte als daheim im Bayerlande. So wurde ihre Malerei immer realistischer, zusehends mehr auf das Gegenständliche abzielend, ohne daß sie sich im Vedutenmäßigen im schlimmen Sinn verlor. Was Ludwig Richter später in seinen Lebenserinnerungen niederschrieb: Daß es die heimischen Gegenden sind, denen der Maler die tiefstempfundenen Natureindrücke verdankt und die stärkste Möglichkeit, in ihrer Abschilderung sein Gemüt auszudrücken, das mochten auch die Münchner Landschafter der Napoleon-Zeit empfunden haben. Vielleicht war auch dem einen oder anderen von ihnen bekannt, was der anregende und vielfach auswirkende Münchner Schriftsteller Lorenz Westenrieder im Jahre 1783 für Oberbayern in Anspruch genommen hatte: daß es so herrliche Gegenden und romantische Landschaften besitze, daß er versichert sei, die größten Künstler, wenn sie sie gesehen hätten, würden sich freuen, ihr Talent hier zu üben und dadurch ihre Werke, worin sie das Schönste der Natur sammeln, zu bereichern. Die genannte Künstlerschar, der etwa noch der aus München gebürtige J. J. Dorner der Jüngere beigezählt werden kann, schuf mit der Verankerung im Heimatland die Grundlage für das weitere Gedeihen der Münchner Landschaftsmalerei. Namentlich Max Joseph Wagenbauer (1775—1829), der seine Landschaften zumeist mit Tieren staffierte, kam der Richtung des „paysage intime", lange bevor der Name von den Meistern von Barbizon als Schlagwort kreiert wurde, nahe, indem er auf äußere, in die Augen springende Effekte verzichtete, nicht dorthin ging, wo die Natur in ihren auffallendsten Erscheinungen auch zu stumpferen Sinnen spricht, sondern den stilleren Gegenden, namentlich der Ebene, den Vorlandseen und der versunkenen Waldpracht des Mittelgebirges an der böhmischen Grenze, ihre malerischen Reize abgewann.

Indessen nicht genug mit diesem Hineinwachsen in die Heimatschönheit muß der Künstlergruppe auch zugestanden werden, daß sie sich den Luft- und Lichtproblemen der Landschafts-



KARL ROTTMANN

BLICK AUF ATHEN VON OSTEN

KARL ROTTMANN

DIE INSEL SANTORIN



KARL ROTTMANN PRONIA MIT DEM BAYERNFRIEDHOF (NAUPLIA)

malerei ganz besonders zuwandte und damit der Stimmungsmalerei, wie sie später Christian Morgenstern (seit 1829 in München) betrieb, die Basis schuf. Es trifft also nicht zu, wenn man gemeinhin liest, Morgenstern, der Hamburger, habe die oberbayerische Landschaft und ihre atmosphärischen Merkwürdigkeiten, die den Maler vor lockende Aufgaben stellen, erst entdeckt. Kobell, Wagenbauer, Dillis, Warnberger, Dorner und ihre zahlreiche Anhänger- und Schülerschaft, aus der besonders Peter Heß, Karl Friedrich Heinzmann, Strüdt, Heinrich Adam und die Familie der Quaglio hervorragen, waren ihm darin Vorgänger, tapfere Pioniere einer Stimmungs- und Eindrucksmalerei, die allerdings zu ihrer Zeit hinter geschätzteren Erscheinungen zurückstehen mußte und von der Allgemeinheit der Kunstfreunde wohl nur um dessentwillen keine hohe Schätzung erfuhr, weil die glänzendere, stofflich anziehendere Erscheinung des gefeierten Karl Rottmann den Münchnern des zweiten Viertels des 19. Jahrhunderts als der Inbegriff aller Landschaftskunst erschien.

Seit 1822 lebte Karl Rottmann (1798—1850), der von Geburt Badener ist, in München. Wie Wagenbauer zog es auch ihn zunächst in die oberbayerische Landschaft hinaus, aber was er von dort an Bildern mitbrachte, das trug anderen Charakter als die fleißig-intimen Arbeiten des Wagenbauer-Kreises. Die beschauliche Biederkeit und der ehrliche Realismus der Alt-Münchner war seine Sache nicht. Ihm hatte es die klassizistische Idealität Joseph Anton Kochs, des Tirolers, den die Sonne Roms zum Landschafter von starker poetisierender Sonderart gereift hatte, angetan: es ist mehr als eine symbolische Geste, daß Rottmann ein Bild Kochs in der Münchner Sammlung kopierte. Worauf Rottmann — auch schon in seinen aus der oberbayerischen Landschaft geholten Bildern — ausging, war das Zurückrücken des Individuellen und der Einzelform hinter das Typische und hinter den Gesamteindruck der Landschaft, hinter die vorherrschende Hauptform, die als großes Motiv das Bild beherrscht. Als er in den 1820er und 1830er Jahren seine bedeutungsvollen italienischen und griechischen Studienreisen unternahm, empfing seine auf das klassische



ANTON ZWENGAUER KOCHELSEE

Ideal gerichtete Kunst ihre abschließende Richtung, die Rottmanns Landschaftsbilder ins Heroische wandte. Die seinerzeit energisch abgebrochene Beziehung der Münchner Landschaftsmalerei zu Claude Lorrain stellt Rottmann wieder her. Die Landschaft hört auf, um ihrer selbst willen da zu sein, es wird ihr „Bedeutung" eingehaucht. Bei Rottmann geht, konform der damals in München üppig ins Kraut geschossenen Historienmalerei, der Geist der Geschichte um. „Rottmann suchte die Geschichte in der Landschaft, seien es die Begebenheiten aus dem Leben der Völker oder die Umwälzungen der Erde, wie sie Vulkane und wilde Berglinien dem im Geiste Alexander von Humboldts Lauschenden erzählen. Er suchte die klassischen Lande auf und malte sie den klassisch Gebildeten zu Gefallen." (Gurlitt).

Rottmanns Vorbild, mehr vielleicht noch Rottmanns Erfolg, blieb nicht ohne nachhaltige Wirkung innerhalb der Münchner Künstlerschaft: es stellte sich eine stattliche Nachfolgerschaft ein. Eine ganze Reihe von Namen ließe sich aufzählen; alle strebten sie der heroischen Landschaft zu. Die Heimat mit ihren stillen Reizen schien vergessen, südliche Landschaften mit Ruinen und zerfallenen Tempeln, romantische Städteansichten und vor allem „erzählende" Veduten, meist mit sehr beabsichtigter, häufig verstimmender Staffage, beherrschten einige Zeit die Münchner Landschaftsmalerei.

Aber es fehlte auch nicht an der Gegenströmung. Mit Namen wie Heinrich Heinlein (1803—1885) und Anton Teichlein (1820—1879) ist angedeutet, daß gewisse Fäden der Anti-Rottmann-Richtung bis in die nähere Umgebung Rottmanns selbst führen. Einige Künstler hatten sich überhaupt nicht beirren lassen, sondern waren, unbekümmert um Rottmanns Erfolge, ihren Weg weitergegangen, auch wenn ihnen dabei fürs erste die Gunst der Kunstfreunde nicht lächelte. Einer der Führer in der Richtung der intimen Landschaft, der dort anknüpfte, wo die Alt-Münchner um Kobell und Wagenbauer geendet hatten, ist Karl Spitzweg (1808—1885), dessen eminente Bedeutung als Landschaftsmaler gewöhnlich übersehen wird. Früher wurde er in die Kategorie der „Genremaler" eingereiht, heute erscheint er als „Interieur-Stimmungsimpressionist" oder als humoristischer Poet — daß er ein Landschaftskünstler von vielen Graden war, wird nur wenigen bewußt. Wie Teichlein, Eduard Schleich und Adolf Lier hat er entscheidende Anregungen von den Barbizonmeistern erfahren; daher eignet den staffierten und —



CHRISTIAN MORGENSTERN ISARTAL



JOH. GEORG v. DILLIS — AM STARNBERGER SEE



HEINRICH HEINLEIN — BAD IM WALDE (MOTIV AUS SÜDTIROL)



EDUARD SCHLEICH D. ÄLT. AUS EINEM SKIZZENBUCH



EDUARD SCHLEICH D. ÄLT. FAUKEN-SCHLUCHT



ADOLF LIER — DIE MAHER



JOSEPH WENGLEIN AUS DEM MOOS

seltneren — unstaffierten Landschaftsbildern seiner besten Zeit (um die Jahrhundert-Mitte) etwas für deutsche Bilder merkwürdig Aufgelockertes, Weiches, Verschwimmendes, eine pikante Wohligkeit und Wärme des Kolorits, die seine Arbeiten jenen der genannten Vorgänger gegenüber an rein malerischem Wert weit überlegen erscheinen lassen: in der Tat ist die Verbindung mit diesen auch nicht in technischen, sondern in rein gefühlsmäßigen Momenten zu erkennen.

Spitzweg zog gerne, die Landschaft skizzierend, durch Bayern. Neben Wilhelm Lichtenheld (1817—1891) und Dietrich Langko (1819—1896), die gleich Morgenstern aus Hamburg gekommen und durch ihre aus dem Norden mitgebrachten landschaftlichen und atmosphärischen Vorstellungen besonders befähigt waren, die Eigenart der oberbayerischen Landschaft zu erfassen, war in erster Linie Eduard Schleich d. Ält. (1812—1874) Spitzwegs getreuer Begleiter auf diesen Studienreisen, deren eine nach Pommersfelden ging, wo auch die von Schleich besonders geliebten Niederländer der berühmten Schönborn-Sammlung manche landschaftliche Anregung gaben.

Schleichs spätere Landschaften, die ihre Motive zumeist aus dem Isartal holen und in einem abnormen Breitformat erscheinen, sind von goldener Sammetigkeit, wie dunkler, matter Bernstein glänzen braungoldene Töne auf, und ein unerhörtes atmosphärisches Leben ist los. In der wundervollen Chiemseelandschaft Schleichs, die dem Städtischen Museum in Leizpig gehört, oder auf seinem Starnberger See-Bild in der Münchener Schackgalerie finden sich Licht- und Schattenkontraste innerhalb einer reich gedeckten Tafel sattester Farben; diese Elemente aber sind zu einer koloristischen Einheit in starkem Licht zusammengefaßt, so daß man unwillkürlich an die berauschenden Landschaften des Rubens gemahnt wird. (Im Rahmen der Illustrationen dieser Studie erscheint Schleich als Zeichner; ein frühes, noch etwas hartes Blatt führt ins Werdenfelser Land und zeigt eine im wesentlichen auf die Kontur gestellte Lösung eines landschaftlichen Darstellungsproblems, die andere Zeichnung ist einem späteren Skizzenbuch Schleichs entnommen und spricht für die Meisterschaft des Künstlers, das „Erdleben" in Terrainstudien, die mit bewußtester kompositioneller Staffage auf den vom Meister gewünschten Größenmaßstab gebracht sind, darzustellen.)

Wie Adolf Lier (1812—1882) bei Dupré in Fontainebleau sich in die Mysterien der intimen Landschaftsmalerei einweihen ließ und in München der begeisterte Apostel der Richtung wurde, wie sodann durch seine Schule mit Baisch, Wenglein, Schönleber, Malchus und Poschinger als den Begabtesten die Richtung in München siegreich durchdrang und in den siebziger Jahren eine zweite Blütezeit der Münchner Landschaftsmalerei durch die Lier-Schule und durch die ihr geistesverwandten Künstler Adolf Stäbli, Otto Frölicher, K. A. Baur und Toni Stadler herausgeführt wurde und wie diese Strömung im Impressionismus mündete, das ist so oft berichtet worden, daß hier nur kurz daran erinnert zu werden braucht.

Neben diesen Hauptentwicklungslinien gibt es in der Münchner Landschaftsmalerei natürlich auch ein krauses Geschnörkel von Nebenströmungen mit eigenbrötlerischen „Solisten". Manche davon lernte man auf der Ausstellung der Graphischen Sammlung in München, die zu diesen Ausführungen Veranlassung gab, kennen und nahm einen starken Eindruck von ihnen mit. Sie bereicherten das Gesamtbild, sei es nun, daß sie als minutiöse Zeichner, wie der in München heimisch gewordene Schweizer J. G. Steffan (1815—1905), als Meister der Lichtmalerei wie Ernst Kaiser (1803—1865) oder als Vorläufer eines fast slevogtisch anmutenden Impressionismus wie Anton Zwengauer (1810–1884) in die Erscheinung traten. Besonders interessant war es auch, Künstler, deren Hauptarbeitsfeld ein anderes ist, auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei sich betätigen zu sehen, so Anton Braith (1836—1905), der nicht nur dramatische Szenen aus dem Tierreich zu meistern wußte, sondern auch das atmosphärische Schauspiel eines heraufziehenden Gewitters aufs anschaulichste zu vergegenwärtigen verstand, Wilhelm v. Diez (1839—1907), der wohl gelegentlich eine alpine Baumstudie in großen Aquarellpinselhieben hinsetzte, und Ludwig v. Löfftz (1845—1910), der mit zierlicher Anmut in pikantester Technik eine Vorstellung der Lidolandschaft und der Adriastimmung vermittelt.

Georg Jacob Wolf



ADOLF STÄBLI LANDSCHAFTSTUDIE



ANTON BRAITH BEI ARESING

BEDENKEN GEGEN MODERNE KUNSTLEHREN

Wie immer das Kunsttreiben unserer Tage empfunden werden mag, zu seinem Ruhme läßt sich eines sagen: Alltäglichkeit und Kleinlichkeit sind daraus von irgendeinem Sturm hinweggefegt. Dieses Lob ist freilich negativ.

Nicht einladend, sondern sich steil in dunkler Fremdartigkeit abschließend, ist das jüngste Malwerk mehr Klang als Bericht, mehr Gleichnis als Abbild. Zuweilen fühlen wir mit peinlichem Bedauern, daß eine stumme Poesie mit halbem Erfolg um Sichtbarkeit kämpft.

In den stammelnden Versuchen, eine Ästhetik aus der neuen Produktion abzuleiten, kehren immer wieder die Begriffe: Ausdruck, Vision und Augenerlebnis. Von dem Erlebnis wird in dem Sinne gesprochen, daß der erlebende Künstler das Wesentliche bringt, das Leben aber ihm nichts darbietet als Anlaß und Gelegenheit zu seiner ekstatischen Äußerung. Vision ist das, was der Künstler erblickt, die Anderen aber nicht sehen, oder — was der Künstler weniger beobachtend empfangen als schauend erschaffen hat. Ausgedrückt wird das innere Leben der schöpferischen Persönlichkeit.

Individuelle Mannigfaltigkeit wird freilich nicht in dem Grad offenbar, wie danach zu erwarten wäre. Ehemals waren die Starken großartig, die Schwachen kleinlich; plötzlich sind alle groß, ernst und dionysisch, von einer melancholischen Trunkenheit.

Ersichtlich ist das Verhältnis zur Natur lockerer geworden. Damit sind Fesseln gefallen. Das Verheißungsvolle der gegenwärtigen Schaffensart liegt in der ungehemmten und gläubigen Hingabe an die Vision. Der allgemein gültige Satz: das Kunstwerk ist so viel wert wie der Künstler, der es geschaffen hat — erhebt sich bedrohlich zu lastendem Anspruch und hoher Forderung. Wenn der ältere Künstler emsig, sorglich und wachsam ans Werk ging, so schwebt dem jüngeren das vehemente Herausschleudern aus dunkler Tiefe als das natürliche Verfahren vor. Die Älteren fanden den Maßstab der Selbstkritik bei strenger Vergleichung des Geschaffenen mit der Natur; die Jüngeren haben diese Kontrolle und Zucht eingebüßt. Vor dem Chaos kann nur eine neue Gebundenheit retten: die un-



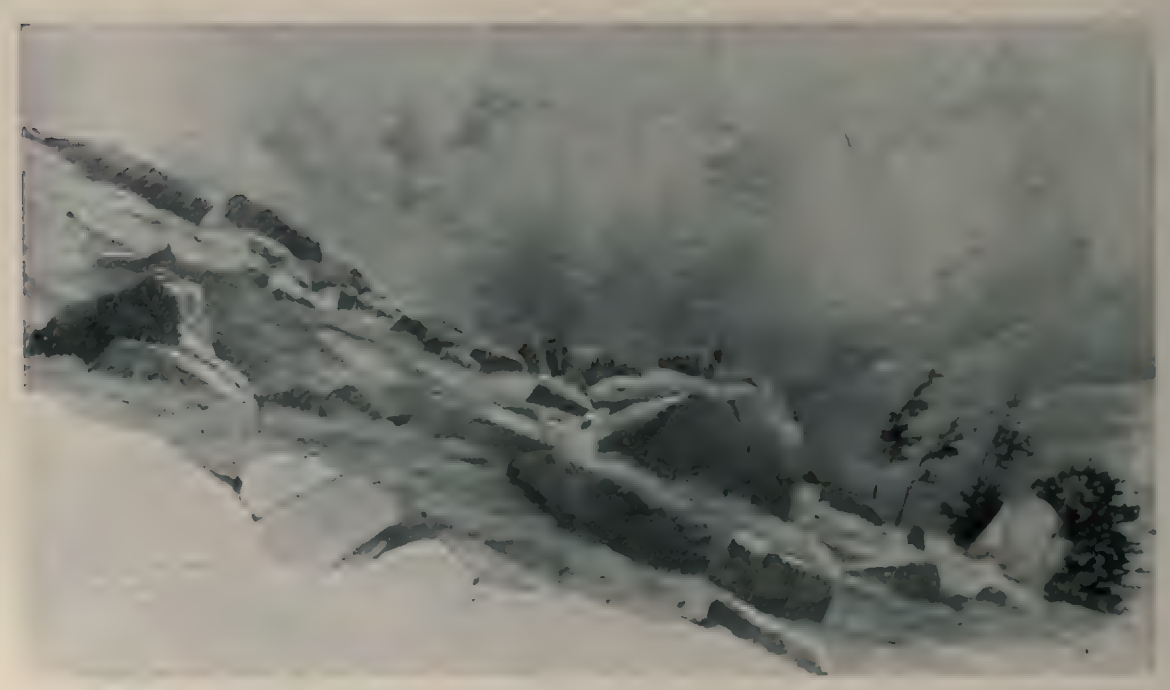
L. v. LÖFFTZ

AM LIDO

mittelbare Verknüpftheit des Kunstwerks mit der schöpferischen Persönlichkeit. So lautet auch das Programm. Ja, wenn der Wille dazu (an dem es gewiß nicht fehlt) genügte! Wie aber, wenn sich herausstellen sollte, daß gerade dort, wo ein starkes Kunstwerk mit einer starken Persönlichkeit schicksalsmäßig verkettet erscheint, daß gerade dort der Gestaltungswille nicht nach innen, sondern nach außen gerichtet ist, daß also der Künstler sich findet, wenn er die Natur sucht?

Zum Glück besitzen wir van Goghs Briefe und können uns in die Seele eines „Expressionisten" versetzen. Van Gogh beginnt mit fanatischer Frömmigkeit, asketisch, bekehrungswütig, mit allen Eigenschaften eines geborenen Missionars. Mit einmal fängt er an zu zeichnen und hört gleichzeitig auf, von Gott zu reden, er spricht nur noch von Kunst, das heißt von der Natur. Dabei hört er nicht auf, fanatisch und asketisch zu sein. Seine jugendliche Gläubigkeit war nichts als verkappte Kunst, seine Kunst aber ist freiwillige Unterwerfung, Dienst, Aufgabe der Persönlichkeit an die sichtbare Welt und eine Anbetung, die sich von dem Schöpfer zu seiner Schöpfung gewendet hat. Van Gogh ist bescheiden und kritiklos fremder Kunst gegenüber. Er fühlt sich zu allen „Naturalisten" und „Impressionisten" hingezogen, jedes dreiste oder gewalttätige Verhältnis zur Natur aber hätte er als eine Gotteslästerung empfunden. Er nimmt seine Person weder ernst noch wichtig und schafft sich Sorge und Qual, indem er nach Richtigkeit, Genauigkeit und Wirklichkeit ringt. Seine Weltanschauung ist von kindlicher Einfachheit, sie lautet: Schein = Sein = Schönheit. Diese Kunstlehre ist ungefähr das Gegenteil von jener Ästhetik, die von den Literaten der neuen Kunst vorgetragen wird. Damit sei nichts gegen die neue Ästhetik gesagt, außer dem Zweifel, ob sie den Schaffenden eine gesunde Nahrung biete. Kann ein Gedanke doch fruchtbringend und heilsam für den betrachtenden Historiker, Gift aber für den schaffenden Künstler sein. Das Vorwalten der Subjektivität, vielleicht richtig erkannt als die bislang letzte Phase in der Kunstentwicklung, könnte als bewußt erstrebtes Ziel ein Irrlicht werden.

Die Jüngsten teilen einige Tugenden mit van Gogh, namentlich den Ernst und die religiöse Inbrunst, aber Bindung und Absicht verlaufen ihnen doch anders als dem großen Meister. Van Gogh spricht immerfort von anderen Malern, darunter geringen Talenten, und stellt ihre Leistungen als Vorbilder auf. Dennoch blieb er selbständig. Die Jüngsten wollen nichts entschiedener als selbständig sein, finden aber, indem sie ihre Eigenart suchen, Reminiszenzen an fremde Kunst. Van Gogh glaubte an seine Visionen, er nahm für wahr, was er wahrnahm und aus pietätvoller Verehrung für die heilige Wirklichkeit des Sichtbaren erwuchs die unendliche Bemühung, mit der er sein sprödes Talent emportrieb.



KARL ALBERT v. BAUR — FELSPARTIE

Schließlich kommt es nicht darauf an, was der Künstler meint und beabsichtigt, sondern — was er ist. Eine schaffenskräftige Individualität mag sich ungestraft mit aufklärender Ästhetik beschäftigen, so wie ein gesunder Tatenmensch, ohne Schaden zu nehmen, ein Buch über die Unfreiheit des Willens lesen mag. Nur darf man nicht glauben, die prägende Kraft des Inneren zu gewinnen, indem man um diese Kraft weiß und sie in Manifesten verherrlicht.

An Kunstverehrung erkennt man den Liebhaber, den Künstler aber an Naturverehrung. Die Heutigen fürchten, scheuen und meiden die Trivialität des Lebens. Einem van Gogh war nichts in der Sichtbarkeit gemein, gleichgültig, seiner Liebe und der Nachbildung unwert. Seine Qual war immer nur, ob er es auch wiederzugeben vermöchte. Wer die Natur als banal empfindet, sieht banal, und verurteilt als Liebhaber und Kritiker, was er erblickt, also als Künstler erschafft. Die Vision vieler Maler steht eben nicht auf der Höhe ihrer gebildeten und kunsterfahrenen Ansprüche und ist ihnen nicht eigenartig, erhaben und poetisch genug. Was sie sehen ist nicht das, was sie hervorbringen möchten. Ihr Ideal entstammt nicht der eigenen Phantasie, sondern den Eindrücken fremder Kunst. Sie lieben das Primitive, das einen gesunden Künstler, der unter dem Sehzwange seiner Zeit steht, ganz und gar nichts angeht, und lieben Formen, die in weiter Ferne entstanden, von Negern, Bauern und Kindern geprägt, hier als Charaktermasken verwendet werden vor allzu glatten Gesichtern. Sie reden von Persönlichkeit und schließen sich einer „Richtung" an, sie sprechen von Ausdruck und Seele und landen bei formalistischen Spielereien. Viel wird gepredigt von „Weltgefühl", von „der inneren Form der Dinge" u. dergl. Schön und gut und mitunter mehr als Phrase. Nur kann der schaffende Künstler mit solchem Tiefsinn nichts beginnen. Die Welt offenbart sich ihm nur in konkreten und individuellen Dingen und ist ihm nur von einer Seite zugänglich. Sein Weg ist nicht der Weg des Musikers, des Dichters oder des Philosophen.

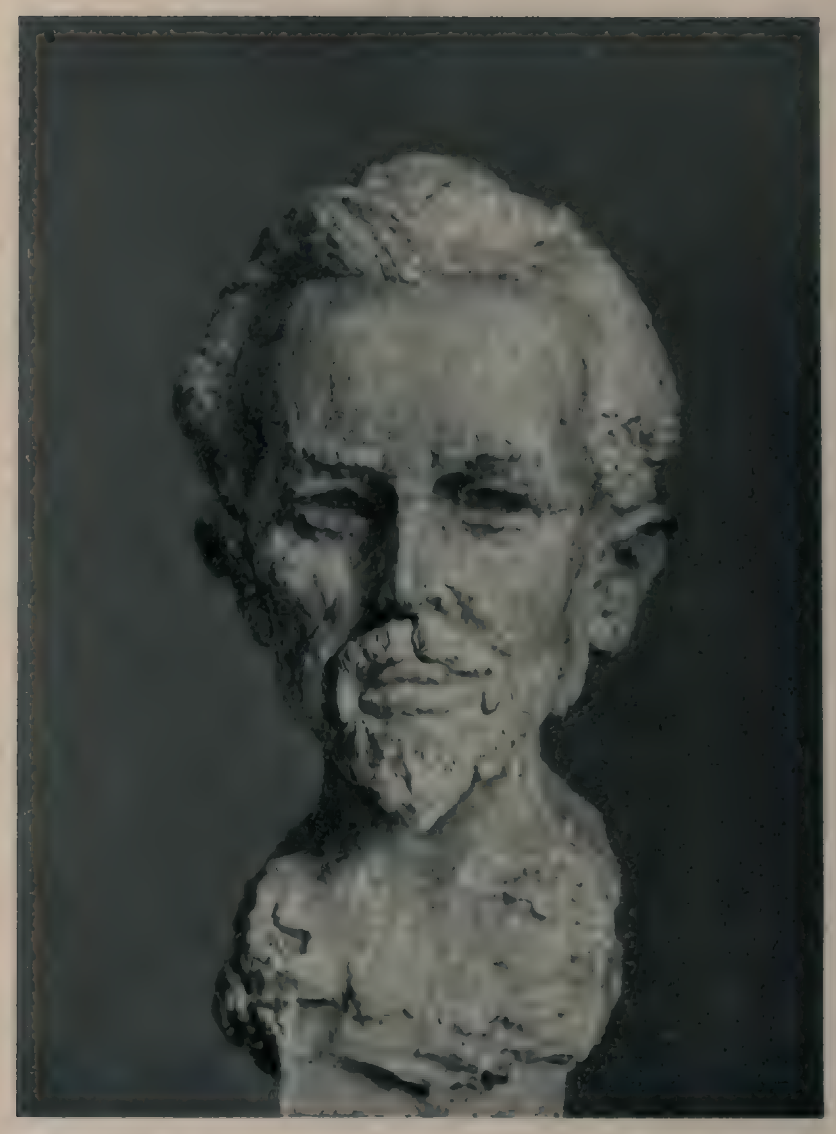
Einige der Jüngsten waren konsequent, indem sie sich völlig von der Natur abkehrten, sie hinterließen eine schreckende Spur den Genossen, die sich zur Sichtbarkeit lässig und überheblich verhalten, die dort mit Geschmacksvorteil kosten, wo sie mit Haut und Haaren vertilgen sollten.

Das Kunstwerk entsteht aus einer Art von Liebeskampf der gestaltenden Persönlichkeit mit der Natur. Dieser Streit, in dem die Individualität erstarkt, ja, sich erst bildet, beginnt mit Anklammerung an die Sichtbarkeit. Der Künstler verzweifelt mitunter über der Unmöglichkeit seiner Aufgabe, läßt aber nicht ab und unterwirft sich die Natur, indem er sich der Natur unterwirft. Denn jegliche Kunst steckt in der Natur. Und nur der reißt sie heraus, der den Glauben nicht verloren hat, daß seine Kunst nichts anderes wäre als strikte Wiedergabe seiner Natur.

Vom Standpunkt des Historikers gibt es viele Kunstarten, so viele, wie es Künstler gibt, und gibt es keinen „Naturalismus", vom Standpunkt des Künstlers aber gibt es nur eine einzige Kunstart: eben den „Naturalismus".

Vielleicht arbeiten die Großen unserer Tage schon irgendwo, und wir kennen sie nicht, wahrscheinlich wird ihre Eigenart hart und fremdartig vor uns auftauchen, und wir werden Mühe haben, zu verstehen, gewiß aber werden sie die Kraft, ihre Sehweise folgerichtig zu entwickeln und durchzusetzen, aus dem Wahne schöpfen, die Natur richtig und richtiger als alle Früheren zu sehen. Vielleicht wird die Geschichte ihnen den Namen „Expressionisten" lassen, sie selbst aber werden sich nicht auf das Recht und die Herrlichkeit ihrer Subjektivität berufen, vielmehr die Natur als ihre Herrscherin verehren, die mit Enthusiasmus und Genauigkeit nachzubilden die einzige Verpflichtung sein wird, von der sie durchdrungen sind.

Max J. Friedländer



KURT KRONER — WERNER SOMBART

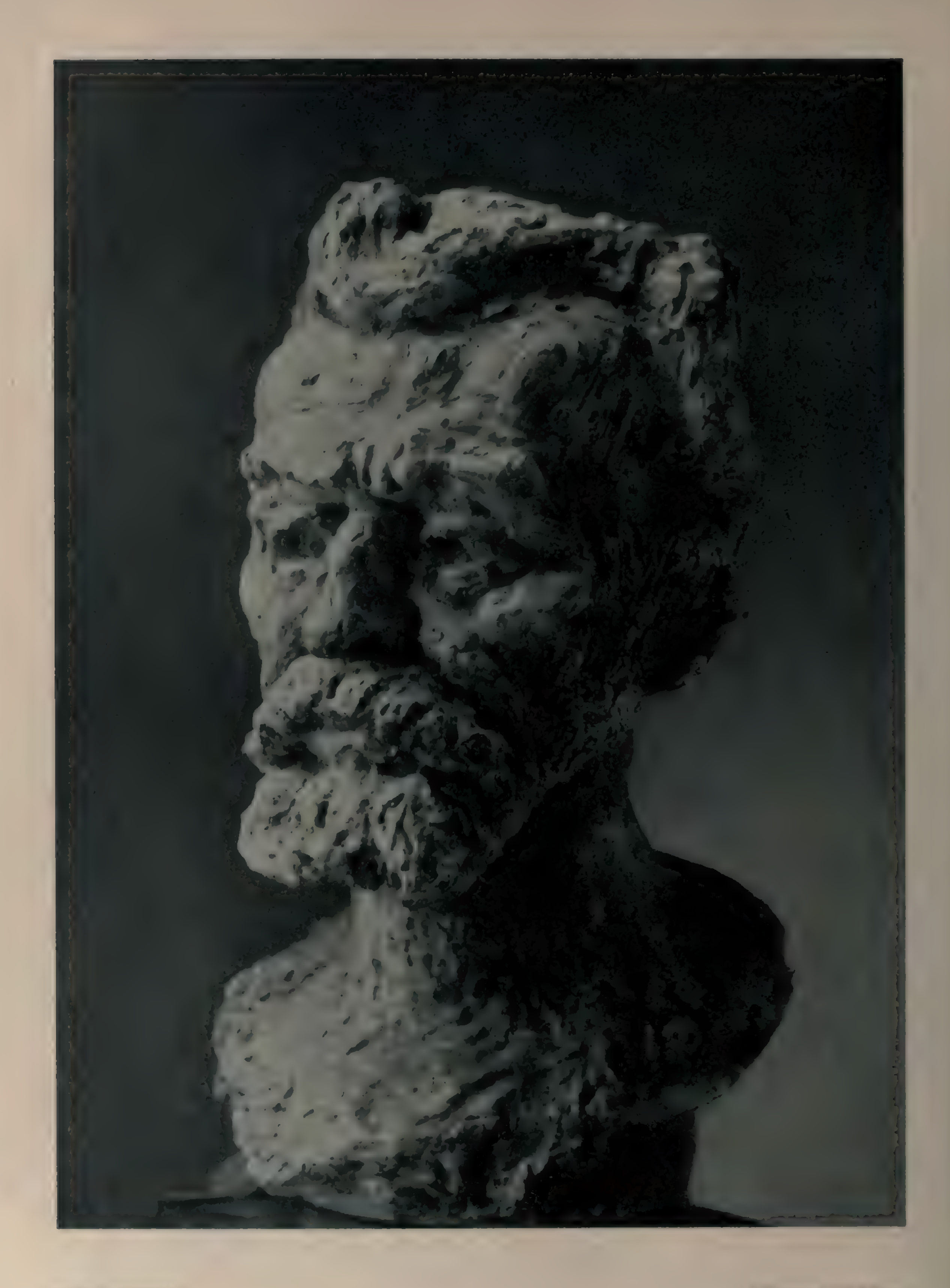
ZU KURT KRONERS PLASTIK

Der erste Eindruck der Plastik Kurt Kroners ist ein zwiespältig geteilter: zwischen Bewundern einer staunenswerten technischen Sicherheit und zwischen einem bis zum Abscheu gehenden Ablehnen gegenüber der Rücksichtslosigkeit seiner Aufmachung. Wenn anders sein Können einen Beweis für dessen positiv sicheren absoluten Wert brauchte, so müßte man ihn in der unnahbaren, abschreckenden Form suchen, in die Kroner sein Werk kleidet. Denn diese Form ist — und das wird immer klarer, je länger man vor den Büsten und Figuren steht — keine eigenlaunige Mache, die als Maske für Dinge dient, die nicht da sind, sie ist vielmehr Äußerung eines rein kristallinischen Gefüges, Äußerung und notwendige Oberfläche für das rauschende Temperament, das in der Achse seiner Schöpfungen wirkt.

Vielleicht sind Kroners Bildwerke für den ersten Anblick auch darum so ungewohnt, weil man nicht erwartet, bei einer relativ jungen Kraft — und daß sie jung ist, läßt sich über dem Jubel seiner Arbeitsmethode nicht übersehen — so viel technische Beherrschungsgabe zu finden. Dieser letztere Punkt erklärt sich wohl hauptsächlich aus einer biographischen



KURT KRONER — LUDWIG WÜLLNER



KURT KRONER — RICHARD DEHMEL

Tatsache, die, anscheinend äußerlich, für den Habitus seiner Kunst doch recht belangvoll scheint: Kroner hat eine längere Lehrzeit in dem modernen, mit klassizistischen Eindrücken reichlich gesättigten Oberitalien hinter sich. Das werkstattmäßig Sichere, das den modellierenden Händen — um nicht zu sagen dem Tastgefühl — des Künstlers innewohnt, kommt zweifellos auf Rechnung der dortigen Lehrzeit.

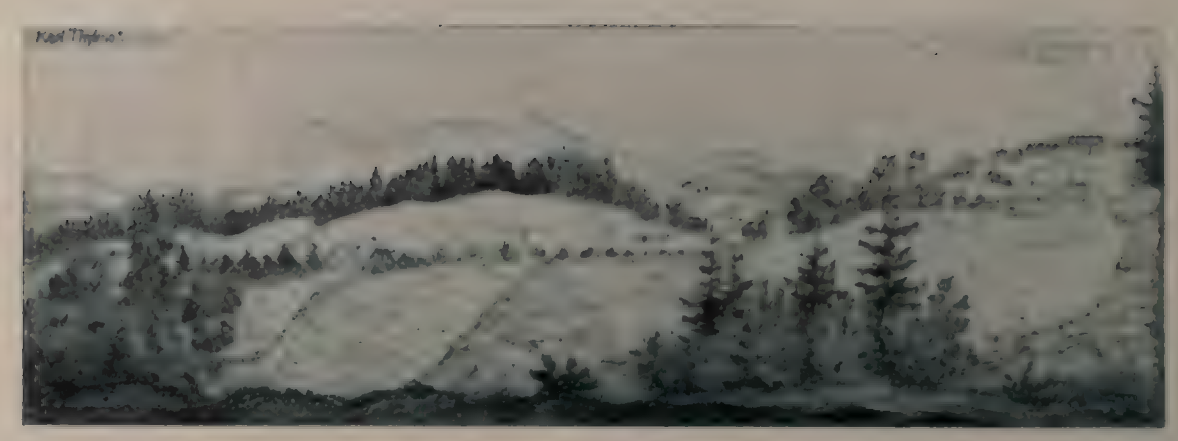
Nicht als ob damit irgend etwas erklärt wäre von seinem Wesen. Für das persönliche Wollen dessen, der im Dezember 1917 in der Galerie Caspari Büsten bekannter und unbekannter Menschen, Aktstudien und die Impression „Sieg" ausstellte, ist nichts gesagt, wenn man weiß, daß Kroner zeitweise in Italien lernte, daß er in Paris war und mit Rodin in Fühlung trat. Wichtiger erscheint mir, daß unter seinen Schöpfungen Werke vom östlichen Kriegsschauplatz stehen, d. h. daß Kroner z. T. das große Wehen des Krieges mit erlebt hat. In dem Sinn seiner Geschöpfe spricht der Künstler von Kriegsdingen: erschütternd, grausam durch eine sachliche Objektivität, durch ein Pathos, wie es großen Dingen eigen ist. Nicht immer und konstant tritt dieses Gefühl zutage, aber vor der aufgereckten Figur „Sieg" oder vor Büsten, wie dem russischen Gefangenen, ist es doch das Maßgebende. Es dürfte darum seinem Werk wohl nicht unrecht geschehen, wenn man es aus dem Eindruck des Weltkrieges betrachtet und — was das Wesentliche ist— die Überzeugung gewinnt, daß es gerade gegenüber dem augenblicklichen Geschehen besteht.

Wollte man die Arbeiten Kroners klassifizieren, so wäre die Formel: Barock zu wählen. Nicht weil sein Werk mit Schöpfungen des Barock, auch nicht des italienischen etwas zu tun hat, aber weil der Gefühlseindruck seiner Plastik gegenüber Empfindungen bedingt und erweckt, die man ähnlich vor barocken Bildwerken fühlt. Zum Teil liegt das wohl in einer Formsprache, die sich nie in Flächen beruhigt, sondern — in gewissem Grad in impressionistischem Sinn — das Wesentliche der Bildwirkung in dem Prozeß ständig wechselnder und sich bekämpfender Lichter und Tiefen sieht. Aber das schließlich auch nur als Begleitmotiv, denn barock ist vor allem die Grundauffassung vom plastischen Bildwerk, aus der heraus Kroner schafft. Schon im Maßstab, der gern starke Überlebensgröße wählt, ausschlaggebend aber in der Festhaltung des seelischen Vorganges, den er in sein Objekt bannt. Eine Welt heftiger Affekte oder schmiegsamen Beruhigtseins umgibt den Beschauer; es ist keine Übertreibung, wenn man eine volltönende Sprache, ein heftiges Gemurmel oder einen jauchzenden Sigfriedsruf zu vernehmen glaubt. So sehr das alles nach Panoptikum klingt — darin liegt die Grundkraft dieser Werke, daß sie der Kluft eines verderblichen und kunstlosen Naturalismus unangreifbar gegenüberstehen. Wäre Kroners Werk nur Talent, so ginge es restlos auf in naturalistischer Mache, das, was bleibt über dieser Grenze, ist sein eigenster Stil. Und das ist viel, unglaublich viel, wenn man die Schwierigkeit, dieser Kunst überhaupt gerecht zu werden, richtig einschätzt.

Kroners Schaffen ist aus der Gegenwart geboren und spricht zur Gegenwart. So wie seine Büsten als flüchtige Eindrücke erscheinen und gleichwohl als Monumente in Erinnerung bleiben, da ihnen ein großer Maßstab des Erfassens innewohnt, ist das Wesen seiner Kunst überhaupt Gegenwart und Überzeugung. Blitzartig erhellte Erlebnisse eines standhaften und wahren Empfindens, geschildert von nervenfeiner Ausdrucksgabe, jäh bisweilen und überquellend von bildnerischer Beredsamkeit. Man könnte sich in ihm einen guten Monumentalbildner vorstellen, der große Denkmäler auf weiten Plätzen inmitten brandender Volksmengen zur Wirkung zu bringen vermag, obwohl er mit Figuren und Gruppen scheinbar harmlos nur in kleinen Modellen und Aktstudien auftritt. Denn auch in seinen kleinsten Werken ruht ein Maßstab, der in das Gebiet symbolischer Monumentalität gehört. Das ist schließlich das Merkwürdigste an seinem Schaffen, daß es nicht zu gefallen versteht, sondern zu begeistern.

Es kommt in der modernen Plastik nicht allzuoft der Fall vor, kompromißloser Kunst gegenüberzustehen. Und schon am seltensten dann, wenn die Leistungen eines Künstlers in Frage stehen, der zu den Werdenden zählt. Denn daß Kroners Werk keineswegs abgeschlossen ist, sondern vorerst einen Weg bedeutet, der zu Großem führen kann, ohne prätentiös „unerhört Neues" zu proklamieren, soll über all dem Gesagten nicht vergessen werden.

Hans Karlinger



K. THYLMANN — ST. MAERGEN. RADIERUNG (1911)

KARL THYLMANN †

„Echte Kunst ist eines Liebenden Kunst. Der solche Kunst treibt, dem erscheint, da er ein Ding der Welt erlebt, die heimliche Gestalt des Dinges, die keinem vor ihm erschien, und auch er sieht sie nicht, sondern er fühlt ihren Umriß mit seinen Gliedern, und ein Herz schlägt an seinem Herzen. So lernt er die Herrlichkeit der Dinge, daß er sie sage und lobpreise und die Gestalt den Menschen offenbare."*) So ist Karl Thylmann allen Geschöpfen der Erde zugetan. Der Baum, der verlangend die Arme zum Himmel reckt, der Stein am Wege, der Vogel, die wandelnden Wolken in der Luft — sie alle liebt er mit der keuschen umfassenden Liebe des Heiligen, der noch im unscheinbarsten Ding das Walten des Göttlichen sieht. Nichts ist ihm toter Stoff, nichts ist ihm fremd. Er lauscht dem Herzschlag der Natur wie die Mutter, die sich sorglich über das schlummernde Kindlein beugt. Seine Kunst ist eines Liebenden Kunst. Sie kommt aus dem tiefsten Herzen und ist ein Zwiesprachhalten mit dem Göttlichen. Er fühlt die ganze Welt im eigenen Ich, in der Versenkung in die eigene Seele: Für ihn gibt es kein Drinnen und Draußen, kein Fremd und kein Vertraut; denn ihn beseelt der unerschütterliche Glaube an die vollkommene Einheit von Mensch und Welt, der Glaube an den Geist, der unteilbar und unwandelbar alle Geschöpfe der Erde und das ganze All erhält und trägt.

Wer so im Innern gläubig ist, dem kann die Kunst nur ernst und heilig sein wie ein Gebet. Der kann nicht mit dem äußerlichen Reiz der Sichtbarkeiten sich begnügen, der hascht nicht nach der flüchtigen Stimmung des Moments, der schnellen Geste, die im Augenblick verklingt — wer liebt, der wirbt um der Geschöpfe Wesen, der freit um ihre verborgene Herrlichkeit.

Karl Thylmanns Zeichnen ist ein Reden mit den Dingen, ein Sichversenken in ihr Los. Er gleicht im Wesen dem heiligen Franziskus von Assisi, der den Vögeln predigte, der die Waldtauben zähmte und zu den Fischen sprach. Wie jener sah er seine Geschwister in jeglicher Kreatur. Die Freunde hatten den Künstler erkannt, als sie ihn „Bruder der Bäume" nannten. Auf den Wegen, die einst der liebenswerte Heilige geschritten, hat Thylmann seine ersten wesentlichen Blätter geschaffen.

Die graphischen Arbeiten, die er 1911 auf seiner Reise durch Italien entstehen ließ, zeigen noch die Befangenheit und Ängstlichkeit des Suchenden, aber in der altmeisterlichen Freude an der Schilderung auch der kleinsten Einzelheit, in der reinen Ergriffenheit dieses sorgsamen Bemühens, dem alle schnelle und billige Mache verhaßt, in der Keuschheit seiner Naturanschauung grüßte uns der Geistesverwandte eines Fra Angelico, ein Gottessucher von der frommen Lieblichkeit Stephan Lochners. Mit beiden hat er die Demut gemein und die Reinheit des Herzens. Beiden ähnelt er in dem künstlerischen Temperament, das ahnend neue Wege schaut, ohne doch das Alte rücksichtslos der neuen Schönheit opfern zu können. Er gehört nicht zu den berserkerhaften Stürmern, die mit Explosionen dem Neuen die Wege bahnen. Wie der Meister von Köln und der fromme Frate schafft er in der Stille, unbekümmert um

*) Martin Buber. Ereignisse und Begegnungen. (S. 33.) Inselverlag. Leipzig 1917.





K. THYLMANN ■ ILLUSTRATIONEN ZU E. T. A. HOFFMANN „DER GOLDENE TOPF". LITHOGRAPHIEN (1913)
Verlag von Kurt Wolff, Leipzig

das Geschrei des Marktes und eingesponnen in die Träume seiner Seele. Nicht ein Bahnbrecher ist er, sondern ein stiller Vollender, kein Eroberer, sondern ein geduldiger Pilger, der in Gewißheit des Göttlichen seine Straße zieht, und der — ohne Hast und ohne die Verkrampfungen der Ungestümen — zu neuen Zielen strebt.

Die Landschaften, die Thylmann 1911 in Italien und im gleichen Jahre auch in Deutschland schuf, sind von poetischem



K. THYLMANN ▫ ILLUSTRATION Z. WIELAND „PRINZ BIRIBINKER" RADIERUNG (1913)
Verlag von Gustav Kiepenheuer, Weimar

Zauber erfüllt (Abb. S. 328). Eine unwirkliche Märchenstimmung liegt über ihnen ausgebreitet, ein sonntägliches Leuchten, als müßten aus der verklärten Welt dieser Blätter Elfen zu frohem Tanz sich erheben. Bilder von Altdorfer fallen uns ein, vielleicht der heilige Georg, der im tiefen, flüsternden Zauberwald ohne große Gebärde die häßliche Kröte erlegt, vielleicht die Landschaft, die die Pinakothek bewahrt. Aber der Berührungspunkte gibt es noch mehr. Der Mei-



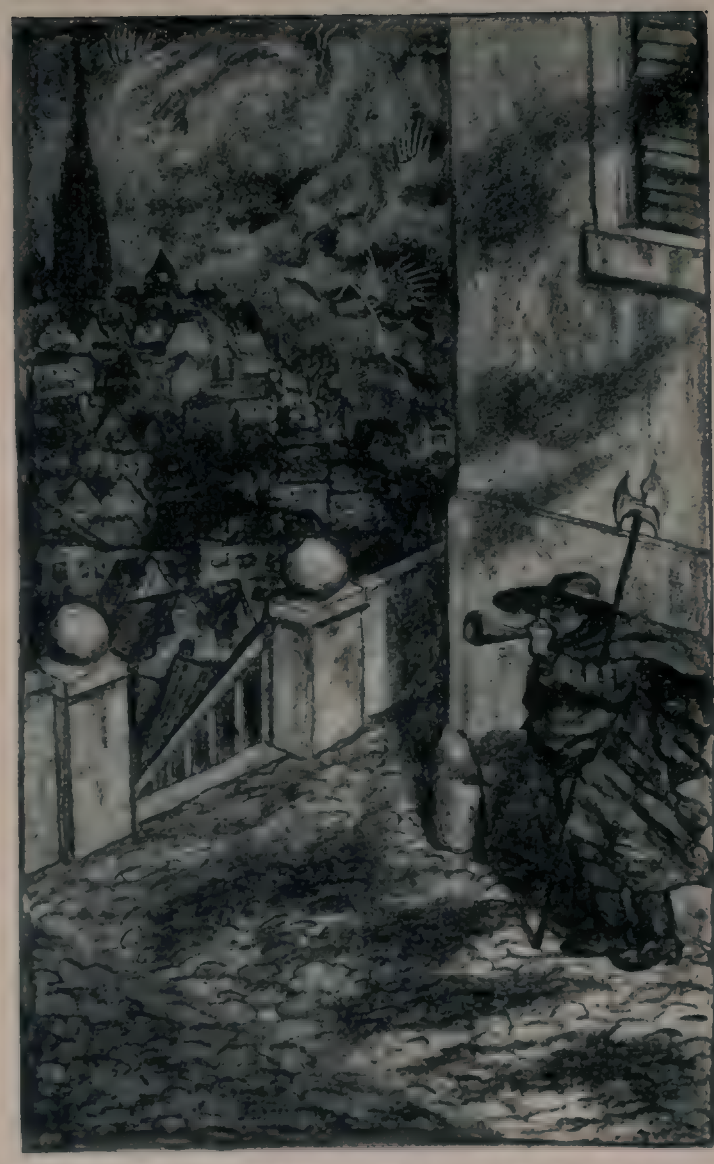


K. THYLMANN — ILLUSTRATIONEN ZU GOGOL „DER ZAUBERER". HOLZSCHNITTE (1916)
Verlag von Kurt Wolff, Leipzig

ster des Donaustiles rückt Landschaft und Architektur und alle Begebenheit in die Sphäre des Wunderbaren. Im zerfallenen Gemäuer — auf seinen Gemälden mit der Geburt des Herrn — ist Spuk und gespenstisches Leben. Er liebt das Romantische. Und das hat auch Thylmann unübertrefflich gestaltet in den zahlreichen Illustrationen, die mehr als seine freien Blätter seinen Namen bekanntgemacht haben.

Im Jahre 1913 schafft er die ersten illustrativen Folgen radierter und lithographierter Blätter. Seit jenen Arbeiten von 1911 ist er gewachsen. Die figürlichen Darstellungen, die er neben den Landschaften in Italien schuf, der „Johannes auf Patmos" und „Die heilige Veronika", waren noch beengt durch die Nähe der Quattrocentisten, blieben noch ein wenig im Literarischen haften und kränkelten an der Gedankenblässe der Präraffaeliten. Nun erst findet er seinen eigenen Stil. Nun sind Ängstlichkeit und jugendliches Anlehnungsbedürfnis überwunden. Wer Gelegenheit hat, die Handzeichnungen des Künstlers aus dieser Zeit durchzusehen, der kann unschwer diese Entwicklung verfolgen: Die Naturanschauung wird großzügiger, kecker die Handhabung des Stiftes, freier, unbekümmerter und leichter die Formengebung. Nun strömen ihm die Gesichte zu, und im Gefühl der errungenen, frühen Meisterschaft entstehen die kostbaren Blätter zu den Dichtern der Romantik*), mit denen ihn eine innige Gleichgestimmtheit der Seelen verbindet. Für Wielands „Geschichte des Prinzen Biribinker" wählt er den zarten, krausen Strich der Radiernadel. E. T. A. Hoffmanns „Goldener Topf", Bonaventuras „Nachtwachen" und Achim von Arnims „Majoratsherren" verlangen nach dem zuckenden, gespenstischen Helldunkel der weichen lithographischen Kreide. Aber er zeichnet nicht knechtisch die Bilder des Dichters nach, wird nicht Sklave des geschriebenen Wortes. Er gestaltet neu. Mit dem feinen Einfühlungsvermögen des kongenialen Geistes lebt er sich in die Atmosphäre des Buches ein. Die Dichtung ist ganz durch das Filter seiner Persön-

*) Jean Pauls „Schmalzles Reise nach Flätz", E. T. A. Hoffmanns „Goldener Topf", Achim v. Arnims „Majoratsherren", Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" und Gogols „Zauberer" sind bei Kurt Wolff erschienen, Wielands „Biribinker", Bonaventuras „Nachtwachen" bei Gustav Kiepenheuer, Weimar.





K. THYLMANN ■ ILLUSTRATIONEN ZU BONAVENTURAS NACHTWACHEN. LITHOGRAPHIEN (1913)

Verlag von Gustav Kiepenheuer, Weimar

lichkeit gegangen, und was nun entsteht, ist nicht Literatur mit veränderten Mitteln, sondern mit dem Herzblut des Künstlers genährte Form, malerische Vision. Unerschöpflich sprüht nun des Graphikers Phantasie. Der Mystiker, der zwischen Diesseits und Jenseits keine scharfe Grenze zieht, der tummelt sich mit frohem Behagen im Reiche des Spuks. Seltsame Wesen tauchen auf, von Unheimlichkeit, vom Schauer ungelöster Rätsel umwittert. Kobolde und Teufel und allerlei lichtscheues Volk geistert durch die Nacht. Im ungewissen Mondlicht tragen sich gespenstische Dinge zu. Ungesühnte Verbrechen gehen um, und zwischen Leichensteinen klappert schaurig der Tod mit Schädeln und Knochen. Und wir, die wir als echte Materialisten so gern die geheimnisvollen Vorgänge der Finsternis belachen, wir werden vor Thylmanns Blättern nachdenklich gestimmt. Die Welt der Geister zieht uns magisch in ihren Bann, denn ein Hellseher ist's, der sie beschwört, ein Künstler, der nachsinnt über der Erscheinungen verborgenen Sinn. Er gibt seinen Gestalten soviel von seinem Glauben ans Übersinnliche mit, daß sie zu überzeugendem Leben erwachen. Wir beginnen das Gespenstische und Spukhafte in diesen Blättern zu fühlen, wir werden uns plötzlich der Fülle der Rätsel bewußt, die zwischen Himmel und Erde noch immer der Lösung harren. Aber der Künstler schreckt uns nicht mit hoffnungslosem Grauen, denn seine Menschlichkeit hat auch für die arme verdammte Seele, die ruhelos zwischen Traum und Leben irrt, hat auch für die diabolischen Schatten der Nacht ein versöhnliches Herz. Wohltuend wird das Gruselige und Teuflische vom Grotesken und Drolligen gemildert. Ein leiser ironischer Humor klingt durch die Welt des Spuks; Tragik und Komik berühren sich und schlichten in ihrem Beieinander jede allzu grelle Dissonanz.

Unter dem Druck des Krieges schafft Thylmann seine letzten und stärksten Blätter. Das ungeheure Ereignis rüttelt ihn mächtig auf, seine Kräfte flammen zu äußerster Anstrengung empor, als ahnten sie, daß nur noch kurze Zeit zum Wirken sei. In den spärlichen Mußestunden des militärischen Dienstes verlangt ein unbändiger Schaffensdrang nach Betätigung. Die Erregung des Graphikers, die der Krieg entfachte, will sich in harter Arbeit beruhigen. Da ist es verständlich, daß er den Holzschnitt bevorzugt, der schon im Handwerklichen Anstrengung erfordert, der schon durch seine Technik, durch die manuellen Schwierigkeiten, die er dem Künstler entgegenstellt, Einfachheit und straffe Konzentration verlangt. Für das die Holzplatte aufpflügende Messer gibt es keine Unbestimmtheit, kein tastendes Versuchen, sondern nur ein klares Ja oder Nein. Was der Künstler uns geben will, was ergreifen oder abstoßen, erschrecken und beruhigen soll, das muß mit wenigen aber umso ausdrucksvolleren Linien und Flecken gegeben sein. Der letzte Rest von Befangenheit, alles Kleinliche und Gebundene fällt von des Künstlers Seele ab, und immer bewußter setzt sich der Wille nach Ausdruck und Einfachheit durch. Wundervolle Einzelblätter reifen nun aus. In den Landschaften setzt er fort, was er 1913 in der Märzserie begann: die Bäume, seine Brüder, feiert er in immer neuen Blättern. Sie ringen sich aus der Erde dem Himmel zu, sie zittern von Kraft und Lebendigkeit, sie sind trunken von Wachstum und den steigenden Säften des Frühlings. Nun gestaltet er die lieben alten Stoffe, die noch jeden ernsten deutschen Künstler beschäftigen: Die „Ruhe auf der Flucht", „Christi Taufe", „Johannes auf Patmos". Nun entsteht die rührende „Heimsuchung" (Abb. S. 333), die wie in einem kristallenen Spiegel des Malers tiefe Frömmigkeit und Reinheit offenbart. Im Sonnenstrahl sitzt in sich versunken die junge Mutter. Die schmalen Hände liegen über dem schwellenden Leib. Sie lauscht in sich hinein, ganz hingenommen von dem Geheimnis ihres Leibes. Sie sieht nicht Mariens holde Gestalt, sie hört nicht, daß die Pforte ging . . . Ihr Büsche und Bäume, stört sie nicht! Sie träumt ihren süßesten Traum ... In der „Heilung des Aussätzigen" redet er mit der dröhnenden Stimme des Propheten (Abb. S. 335). Von ungeheurem Ausdruck erfüllt ist die Geste des Herrn, der mit gewaltigem Griff den zusammengesunkenen Kranken packt. Nun rinnt die göttliche Kraft in den von Schwären zerrissenen Leib; schon strahlt aus dem knochigen Antlitz die gläubige Verzückung, die sieghaft alle körperlichen Leiden überwindet. Da ist kein Strich, der leer und äußerlich wäre, keine Linie, die im Dekorativen haften bliebe — alles ist von innen her durchglutet, geladen mit der Inbrunst des Schaffenden, zuckend von der Ekstase des hingerissenen Herzens. Der Künstler steht auf der Höhe seines Könnens. Herrscherlich beginnt er mit den Formen des Daseins zu walten; die Natur, die er mit liebender Seele umfängt, ist ihm nicht das Ziel der Gestaltung, sondern ein wunderbar wandlungsfähiges Instrument, dem er geheimnisvolle, verborgene Klänge zu entlocken weiß. Noch einmal regt ihn ein Dichter mächtig an und die letzten Illustrationen entstehen: Die Holzschnitte zum „Zauberer" von Nikolai Gogol. In dem ukrainischen Dichter fand Thylmann wieder einen Geistesverwandten, dessen Werk



K. THYLMANN HEIMSUCHUNG (HOLZSCHNITT)



K. THYLMANN STÄMME. HOLZSCHNITT (1914)

beschäftigt. Aber die Steinzeichnungen, mit denen er sie damals begleiten sollte, schöpften den geistigen Gehalt der Erzählung nicht völlig aus. Der kritzelnde lithographische Strich war nicht herbe und einfach genug für dieses Werk, das wie eine düstere slawische Sage anmutet. Hier war die Primitivität des Holzschnittes Erfordernis, und mit seinen kargen Mitteln hat der Künstler den größtmöglichen Ausdruck erreicht. Das Blatt mit dem tanzenden Paar, dem Erhängten am Baum und den gröhlenden, saufenden, wilden Kosaken vergißt man so leicht nicht wieder. Unbändigkeit und Tollheit, Trunkenheit und primitives Genießen, rustikaler Lebensdurst und bäuerlicher Aberglaube sind hier vereint und im künstlerischen Wechselspiel von Schwarz und Weiß zu jener echten Monumentalität gesteigert, die nicht der Wand, der riesigen Leinwand bedarf, um sich auszuwir-

er restlos verstand. Auch in Gogol ist die romantische Seele, die über den grauen Alltag hinaus will; auch Gogol hat Freude am Gruseligen und Dämonischen, aber auch bei ihm ist das Grausame von tiefer Komik und übersinnlichem Humor gemildert. Das Volksliedmäßige, das oft in Gogols Dichtungen aufklingt, das Harte, Derbe, Urwüchsige, das doch von der warmen Menschenliebe des Dichters gemildert wird, das ist in Thylmanns Illustrationen eingegangen. Schon 1914 hatte er sich mit dieser Novelle

ken, die sich vielmehr wie von selbst, absichtslos einstellt, wenn sich ein starkes, tiefes Lebensgefühl zu Form verdichtet.

Der Krieg hat Karl Thylmann in unglaublich kurzer Zeit zur frühen Vollendung geführt. Der Krieg hat ihn allzufrüh von uns genommen. Am 29. August 1917 ist der Künstler im Kriegslazarett zu Groß-Auheim im Alter von 28 Jahren seiner schweren Wunde erlegen. Große Gemälde sind von ihm nicht bekannt geworden, denn er war zum Zeichner geboren. Stift und

Kreide, Radiernadel und Messer genügten ihm, seine inneren Gesichte zu gestalten. Nicht alle Blätter sind zur letzten Reife gediehen. Überschaut man sie aber mit einem Blick, so wachsen sie zu einem Gesamtwerk zusammen, das in seiner Geschlossenheit und Einheitlichkeit, in seiner folgerichtigen Entwicklung, Ehrfurcht und Anerkennung erheischt. Ergriffen steht man vor diesem Künstlertum, in dem sich männliche Kraft und zarte Empfindung, Herbheit und Lieblichkeit, Traum und Leben zu glücklichster Harmonie vereint. Das Werk Thylmanns blieb Fragment, aber der Wille, der hinter ihm steht, ist rund und ganz, kein Torso, sondern in sich abgeschlossene, in sich ruhende Einheit und Vollkommenheit. Er war getragen von jenem Geist, der in leidenschaftlichem Bemühen das Wesen der Dinge zu ergründen unternimmt, der — von der tausendfältigen Vielheit der Erscheinungen ermüdet und geängstigt — nach ewigen Gesetzen forscht, nach dem ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht. Thylmann hatte ihn gefunden. Er hatte den tiefen Glauben, der vor Oberflächlichkeit und Krampfhaftigkeit bewahrt. Er war religiös und besaß jene Einfalt des Herzens, der sich die Klarheit offenbart, wo der wissentliche Intellektuelle im Dunkel ungelöster Rätsel tappt. Für ihn war die Mystik nichts Verschwommenes, Undeutliches, für ihn war sie Erleuchtung, war sie Deutung allen Daseins. Er liebte Meister Eckhardt und Seuse, Jacob Böhme und Angelus Silesius Mit ihnen hat er „in allen Kreaturen, auch in Kraut und Gras, Gott erkannt, wer er sei und wie er sei und was sein Wille sei.“



K. THYLMANN HEILUNG DES AUSSÄTZIGEN. HOLZSCHNITT (1915)

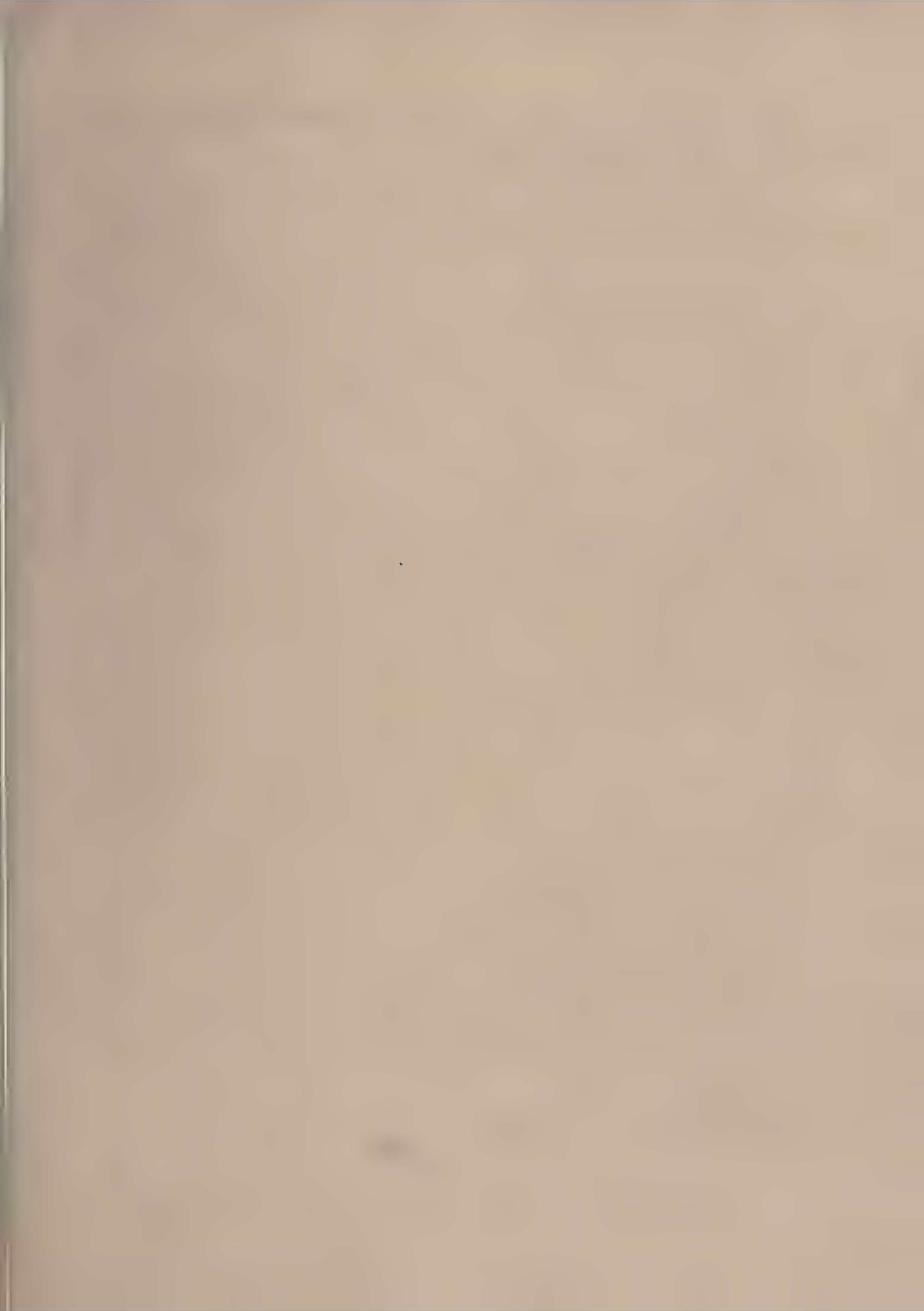
Paul Erich Küppers



Phot. H. Traut, München

ZU HUGO VON HABERMANNS SIEBZIGSTEM GEBURTSTAG

Hugo von Habermann, Akademieprofessor und Erster Präsident der Münchner Secession, wird am 15. Juni siebzig Jahre alt. Diese Tatsache wird viele, die Habermanns Schaffen der letzten Jahre verfolgten, überraschen: es dürfte sich nicht so leicht wieder ein Künstler finden, der an solcher in der Qualität der Leistung exponierter Stellung bei diesen Jahren in gleicher Weise aufgelegt wäre zu Experimenten und zum Auswirkenlassen aller inneren Kräfte. Der Weg, den Habermann zurücklegte, bis er zur Entwicklungsstation des letzten Jahrfünfts gelangte, ist ein weiter. Er führt aus dem alten Unslebener Schloß auf die Münchner Pagerie, an die Universität und im Jahre 1870 in den Feldzug. Von da weg fand Habermann nicht mehr den Weg zu den Pandekten zurück. Nach kurzer Vorbereitungszeit bei Hermann Schneider bezog er die Münchner Akademie, wo er bei Piloty landete. Es gibt prächtige Bilder und Studien Habermanns aus dieser Frühzeit, kühn in der Palette und von höchster Mannigfaltigkeit in der koloristischen Gesamthaltung: Arbeiten, die auch innerhalb der Piloty-Schule etwas ganz Unerhörtes darstellen. Einige dieser Werke wußte sich die Münchner Secessionsgalerie zu sichern. Mit dem ekstatisch gemalten Bildnis eines asketischen Mönches in der Münchner Pinakothek klingt diese Periode ab. Das „Sorgenkind", ein monumentales Milieubild, gehört schon dem folgenden Stadium der Entwicklung des Künstlers an. Immer mehr wurde er in der Folge der Maler der Dame. Nicht als ein schwärmerischer Page, denn er huldigt nicht dem landläufigen Schönheitstypus, sondern er liegt mit der Frau, die er in ihrem pikant-rassigen Typus am meisten schätzt, gewissermaßen in unaufhörlicher Fehde, indem er bis an die Bezirke des Karikierten streift, namentlich in seinen Pastellen. Seine Kunst ist gerade bei diesen Frauenbildern zuweilen stark auf den Rhythmus der Linie eingestellt, ein Umstand, der Kritiker, die mit einer Individualität, wie Habermann nichts anzufangen wußten, veranlaßte, ihn in einer Rubrik „durch den Impressionismus gemäßigter Jugendstil" unterzubringen, was natürlich nicht ohne einige Lächerlichkeit ist. Namentlich in Hinblick auf Habermanns letzte große Werke, die großartige „Misericordia" und die „Allerseelen-Vision 1917", stimmt diese Rubrizierung gar nicht. Habermanns Verdienste um die Gründung und den Ausbau der Münchner Secession und seine ausgezeichnete Lehrtätigkeit an der Münchner Akademie schließen das Bild eines reichen, segenspendenden Lebenswerkes. Wolf





MEISTER BERTRAM — CHRISTUS AM KREUZ

bau aus grauem Kalkstein stößt unmittelbar an den roten Ziegelbau der alten Kunsthalle an. Die Achse ist ein wenig nach Westen gedreht. Das Äußere des Baues ist völlig schmucklos, die Flächen sind nur durch die Fenster aufgeteilt. In der Mitte der Südseite tritt ein Rundbau mit seinen zwischen korinthische Säulen gestellten Fenstern und dem Kuppeldach im Halbkreis hervor. Hier in der Hauptachse des Gebäudes hätte man den durch einige Stufen vorbereiteten Eingang erwartet. Statt dessen betritt man das Gebäude auf der Westseite durch einen von Pfeilern getragenen Portikus. Dieser architektonische Mißgriff bringt den Bau um seine großzügige Wirkung. Man versteht wohl, was Lichtwark zu dieser Anlage bewogen hat. Der Besucher sollte, nachdem er seine Garderobe abgelegt, gewissermaßen den Alltag abgestreift hat, in größerer Konzentration die von acht Säulen aus gelblichem Kalkstein ge-



MEISTER FRANCKE — DIE GEBURT CHRISTI

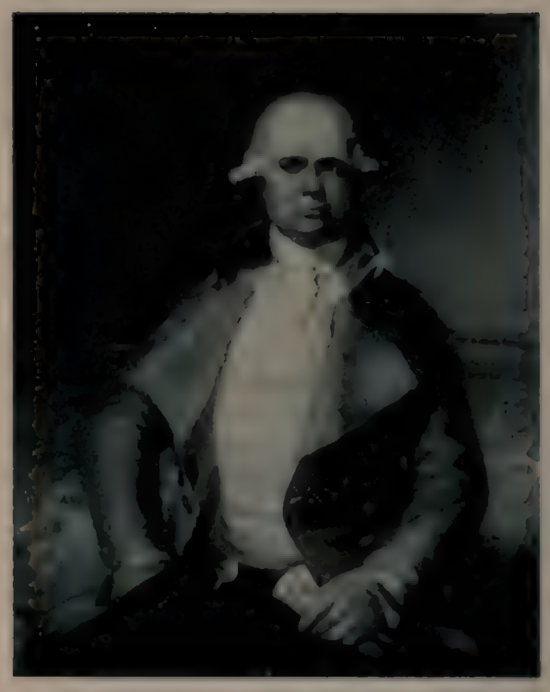
tragene Halle betreten und sich hier zur feierlich gehobenen Stimmung des echten Kunstgenusses vorbereiten lassen. Der Gedanke ist theoretisch sehr schön, aber unpraktisch.

Mit der äußeren Schmucklosigkeit des Neubaues wollte Lichtwark gerade den Gegensatz zur alten Kunsthalle hervortreten lassen. „War der Altbau das Beispiel einer Architektur gewesen, die von der Rücksicht auf die Fassade beherrscht war, so stellte sich der Neubau als ein Nutzbau dar, der aus der Forderung günstigster Schaustellung der Kunstwerke gleichsam von innen nach außen erwachsen war.“ (Pauli im Vorwort zum Katalog der alten Meister.)

So berechtigt die prinzipielle Lösung des Neubaues sein mag, der durchaus etwas Neues und kein Appendix an den Altbau ist, so wenig kann man sich mit der Architektur desselben einverstanden erklären. Die kahlen Wandflächen, die eintönigen Fensterreihen, der Mangel an



ANTON GRAFF SELBSTBILDNIS



FR. GOYA DON THOMAS PEREZ ESTALA

belebender Ornamentik geben dem Ganzen eine Starrheit und Nüchternheit, die durch den Gegensatz des Kalksteins und des roten Ziegelbaues noch gesteigert wird. Man wird die Vorstellung des Kastenartigen nicht los. Der Vorwurf trifft vielleicht weniger Lichtwark als den Architekten, dessen Aufgabe es gewesen wäre, durch seine künstlerische Phantasie die Wände zu beleben.

Den kunstpädagogischen Absichten Lichtwarks entsprechend, ist dem Neubau ein Vorlesungssaal für Lichtbilder-Vorträge angegliedert. Er fügt sich aufs geschickteste in der Querrichtung zwischen Alt- und Neubau ein.

Da wir beim Bau sind, so mag auch ein Wort über das Innere hier Platz finden. Das große Treppenhaus, in das man von der Halle aus gelangt, erscheint in seinen Proportionen etwas verunglückt. Abgesehen davon, daß der Blick sich beim Eintritt an der gegenüberliegenden Wand totläuft, stehen die riesigen Treppenwangen in keinem Verhältnis zu dem zierlichen Geländer und der niedrigen Decke. Das jetzt noch etwas kalte Licht wird später nach Ausführung der geplanten Glasgemälde gemildert sein und dem gelblichen Kalkstein die rechte Wärme geben.

Der Empfangshalle entspricht im Obergeschoß ein von oben beleuchteter Kuppelsaal zur Aufstellung von Plastik, der z. Zt. noch geschlossen ist.

Die eigentlichen Schausäle der Sammlung sind in ihrer Zurückhaltung und Vornehmheit am besten von dem ganzen Bau geglückt. Hier ist in der Tat eine durchaus vorbildliche Leistung geschaffen worden, sowohl was Abmessung der Räume, Beleuchtung usw. betrifft. Wie belebend z. B. wirkt die achteckige Form einiger Säle. Der Ton der Wandbespannung paßt sich sehr fein dem Stil der Bilder an. So ist das Graff-Kabinett durch das festliche Grün und Gold zu einem bezaubernden Interieur geworden, in dem die intimen Porträts erst ihren vollen Reiz entfalten.

Die Einteilung der Sammlung ist nun so getroffen, daß sich im Erdgeschoß an der Ostseite in einem Saal und acht Kabinetten die alten Hamburger Meister befinden. Gleich der erste Eindruck, den der Besucher empfängt, ist ganz stark. Meister Bertram und Meister Francke (Abb. S. 338/339), Lichtwarks größte Liebe und zugleich sein größter Ruhm, begrüßen den Eintretenden. Sie bilden den Auftakt zu den späteren Hamburger Künstlern bis zu Matthias Scheits, ca. 1630 bis ca. 1700, die in den Kabinetten, von denen zunächst 4 geöffnet sind, untergebracht wurden. In den entsprechenden Kabinetten der Westseite sollen wechselnde Ausstellungen von Zeichnungen und architektonischen Entwürfen veranstaltet werden.

Vom Treppenhaus gelangt man dann in das in der Mittelachse des Gebäudes befindliche Kupferstichkabinett, das mit seinem reinen Oberlicht einen geradezu idealen Studienraum abgibt.

Im Obergeschoß des Neubaues hängen im



FRIEDR. AUG. TISCHBEIN BILDNIS DER GRÄFIN THERESIA FRIES



PH. O. RUNGE SELBSTBILDNIS

östlichen Teil die alten Meister, während auf der Westseite und in den dazwischenliegenden Sälen die Galerie des 19. und 20. Jahrhunderts untergebracht ist. Der Altbau enthält die Hamburger Meister der Gegenwart, die von Lichtwark begründete Sammlung der Bilder aus Hamburg, und die beiden Stiftungen von G. C. Schwabe und dem Freiherrn von Schröder.

Es ist im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes nicht möglich, die Bedeutung der Sammlung auch nur annähernd auszuschöpfen, im besonderen, da entsprechend dem Charakter dieser Zeitschrift unsere Betrachtung sich in der Hauptsache auf die zeitgenössische Kunst beschränken muß und über die Werke der alten Kunst nur einige Andeutungen möglich sind. Es kann nur versucht werden, dem Leser eine Vorstellung von der Fülle des Sehenswerten in einem kurzen Überblick zu vermitteln, wobei besonders der Neuerwerbungen der letzten Jahre gedacht werden soll.

Gleich bei der alten Hamburger Kunst treffen wir auf eine interessante Bereicherung der Sammlung in der „Maria im Ährenkleid" des



PH. O. RUNGE DER SOHN DES KÜNSTLERS



PH. O. RUNGE MINIATUR IN BLEISTIFT



JOH. AUG. KRAFFT — DER ALTE MÜLLER

von C. G. Heise in die Kunstgeschichte eingeführten Hinrik Funhof. Den Glanzpunkt des Ecksaals im Obergeschoß bilden drei Erwerbungen aus der Sammlung Weber: die Darstellung Christi im Tempel vom älteren Holbein, 1500 datiert, der tränenschwere Christus am Ölberg von Hans Burgkmair (1505) und das kraftvolle Bildnis eines Münchener Patriziers von Hans Muelich von 1559. Im gleichen Saal hängt auch als Leihgabe des Herrn Ernst Fischer der „Einzug Christi in Jerusalem" von van Dyck aus der Frühzeit des Meisters.

In dem ersten Kabinett fällt ein Bild dreier Kurfürsten von Sachsen in Form eines Triptychons vom älteren Cranach auf. Der neue kleine Elsheimer, „Predigt Johannes des Täufers", ist ein besonders schönes Beispiel für die Landschaftskunst dieses seltenen Meisters.

In den folgenden Kabinetten beginnt die Sammlung der Holländer des 17. Jahrhunderts,



JULIUS OLDACH — DER VATER DES KÜNSTLERS

die einen Hauptanziehungspunkt des Neubaues bilden werden. Erst in der jetzigen Aufhängung, die dem kleinen Format der Bilder zu einer intimen Wirkung verhilft, kann man erkennen, welchen Schatz die Kunsthalle in dieser Kollektion ihr eigen nennt. Es sind eigentlich alle bedeutenden Meister, wenn auch nicht mit Hauptwerken, so doch mit sehr charakteristischen und qualitätvollen Arbeiten vertreten, z. B. Rembrandt mit einem Jugendwerk, der „Darstellung im Tempel" um 1628, auch aus der Weber-Sammlung, und dem prächtigen kleinen Porträt des Maurits Huyghens von 1632.

Die Sammlung holländischer Kleinmeister stammt zum größten Teil aus älteren Stiftungen und Vermächtnissen, von Hudtwalcker-Wesselhoeft, Harzen und Amsinck. Aus der Sammlung Weber sind dann 1912 mehrere bedeutende Stücke hinzugekommen, so z. B. das interessante Bild des Harmen Hals, des Sohnes von Frans Hals, ein altes Pärchen darstellend. Dem Frans Hals selbst wird von manchen der „Mann mit dem Heringsfaß" zugeschrieben, wohl nicht mit Recht. Von den Genremalern sehen wir ein früher dem Champaigne zugeschriebenes männliches Bildnis von Nicolaes Maes, und von Pieter de Hooch den Liebesboten, ein Bild von großem intimen Reiz. Die Landschaftsmaler Salomon und Jacob van Ruisdael sind besonders gut vertreten. Von van Goyen kam 1918 ein kleines Bild mit der Darstellung eines Bauern-



JAKOB GENSLER — DER ALTE WEIDENBAUM



CHRISTIAN MORGENSTERN — HAUS IM WALDE



CHR. DAHL GEWITTERSTIMMUNG



KARL ROTTMANN NECKARLANDSCHAFT



FRANZ LENBACH — DER ROTE SCHIRM

gehöftes als Leihgabe in die Sammlung. Aus der Sammlung Jakob Emden stammt das feine Herrenporträt von 1670 von Terborch, das 1916 erworben wurde. Sehr schöne Stücke besitzt die Kunsthalle von Emanuel de Witte und Houckgeest.

Die Kunst des 18. Jahrhunderts im anstoßenden Saal hat durch das große Porträt der Gräfin Fries von Friedrich August Tischbein, dem späteren Leipziger Akademiedirektor, eine glanzvolle Bereicherung erfahren (Abb. S. 341). Dieses große farbenprächtige, repräsentative Stück, deutlich von englischen Vorbildern beeinflußt, ist für den Künstler sehr charakteristisch. Der Kontrast des schwarzen Lockenkopfes, des weißen, mit einem Goldbande unter der Brust gehaltenen Kleides und des roten Schleiertuches zeugt von feinstem malerischen Empfinden. Der Schwung des roten Schleiers, der hinter der Gestalt aufwallt, hat einen bezaubernden Reiz. Er schlingt sich wie eine Arabeske um die liebliche Figur. Aus dem Bild klingt eine heitere Lebensfreude, die uns heute gerade mit einer tiefen Sehnsucht erfüllt. Der ganze Saal wird unbedingt von dem Bild beherrscht. Dadurch, daß es einer Tür gegenüberhängt, lockt es schon von weitem den Besucher zum Verweilen an. Daneben haben die übrigen Bilder des Saales einen schweren Stand. Wir entdecken da von Graff das schöne Porträt des Generalfeldmarschalls Grafen von Flemming, daneben sein neu erworbenes Selbstbildnis im Alter von 50 Jahren (Abb. S. 340). Nicht weit davon das etwas preziöse Selbstbildnis von Raphael Mengs. Auf der gegenüberliegenden Wand dominiert Goyas Bildnis des Don Thomas Perez Estala aus der Weber-Sammlung (Abb. S. 340). Wundervoll, wie das braune Inkarnat mit dem Blau des Fracks und dem Gelb des seidenen Sofas zusammengeht. Es spricht für den Maler, daß das Bildnis der Frau Senator Hudtwalcker von Charles Lemmonier daneben bestehen kann.

In dem schon erwähnten Kabinett des 18. Jahrhunderts treffen wir auch einige Neuerwerbungen aus den letzten Jahren an. Die Graff-Sammlung ist durch das Bildnis des Domherrn Meyer, das in Hamburg entstanden ist, bereichert worden. Die zweite Neuerwerbung, das Bildnis des Freiherrn Joseph Maria von Babo von dem Münchner Hofmaler Edlinger fällt gegen die



ARNOLD BÖCKLIN

BLICK AUF DAS KOLOSSEUM IN ROM

Mit Erlaubnis der Photographischen Union in München

Porträts von Graff und Jens Juel, die im gleichen Raume hängen, durch die lockere tonige Malweise auf. Das Bild ist ganz auf Braun gestellt, mit einer zart-grünen Nuance in dem Buch, das der Dargestellte in der rechten Hand hält.

Wenden wir uns nunmehr der Malerei der Neuzeit zu, so mögen hier zunächst einige grundlegende Sätze Lichtwarks aus der Einleitung seines Büchleins über Meister Francke Platz finden, die uns am besten über die Art, wie er bei der Reorganisation der Kunsthalle vorgegangen ist, Aufschluß geben.

Lichtwark war eigentlich der erste in Deutschland, der, von warmer Heimatsliebe beseelt, sich die Aufgabe stellte, die Monumente der Entwicklung der Malerei seiner Vaterstadt von den Anfängen so vollständig wie nur möglich zusammenzubringen. Er wirkte bahnbrechend auf diesem Gebiet. Wir erinnern dabei daran, daß von Lichtwark bereits in den 90er Jahren die Idee einer Jahrhundertausstellung ausging. Welche Widerstände dabei zu überwinden waren, muß man in seinen Schriften nachlesen. „Den Wert der künstlerischen Bildung schätzen wir nicht nach der Masse der historischen Kenntnisse, sondern nach der Entwicklung des künstlerischen Anschauungsvermögens, nicht nach der Häufung des Wissens, sondern nach der Kraft des Urteils. Denn wir haben einsehen gelernt, daß eine für das Leben wertvolle künstlerische Bildung auf der Pflege der Empfindung beruht und wir stellen die Forderung, daß überall, wo es möglich ist, mit der Vertiefung in die bedeutendsten Werke der heimischen Kunst begonnen wird. Wer in Hamburg aufwächst, soll nicht zuerst Raphael und Michelangelo kennen lernen, sondern Hermann Kauffmann, die Speckter, die Gensler, Oldach, Runge, Scheits, Meister Francke und daneben die deutschen Großmeister der Reformationsepoche, wie Schongauer, Dürer und Holbein, sowie die Fortführer ihres Werkes, die großen Holländer des 17. Jahrhunderts, die sich um Rembrandt gruppieren."

An keiner Stelle in Deutschland außer in der National-Galerie läßt sich ein so vollständiges Bild der malerischen Entwicklung vom Anfang des 19. Jahrhunderts in Deutschland gewinnen wie gerade in Hamburg. Der eigentliche Charakter der Sammlung im besonderen besteht darin, daß man von den Hamburger Künstlern stets mehrere Werke zum Vergleich und Studium der Entwicklung zur Verfügung hat.

Gerade durch die Jahrhundertausstellung in Berlin wurde das Interesse des Publikums wieder einer Epoche der Kunstgeschichte zugewendet, die fast in Vergessenheit geraten war. Man entdeckte auch hier die Fäden, die zum modernen Impressionismus hinüberleiten. Es gewährt dem Besucher daher einen besonderen Genuß, sich in die Betrachtung dieser Säle in der Kunsthalle zu vertiefen, die gewissermaßen den Kernpunkt des Museums bilden, in denen man so manches einem lieb gewordene Bild von damals wiederfindet.

Philipp Otto Runges herbe und kraftvolle Künstlerpersönlichkeit rückt allein durch den Umfang seiner in einem Saale zusammengestellten Werke stark in den Vordergrund des Interesses. Bei der Fülle des Stoffes kann nicht auf einzelnes eingegangen werden. Wir bilden das Bildnis des Sohnes (Abb. S. 343) und das jüngst von Prof. Pauli erworbene Selbstbildnis, das in mehreren Varianten vorkommt, ab (Abb. S. 342). Die kleine Tafel ist von einer wundervollen Freiheit der Pinselführung und schönstem Zusammenklang der Farben. Als eine seiner frühesten Arbeiten muß wohl die kürzlich erworbene Bleistift-Miniatur gelten, das Porträt einer Dame mit ihren beiden Kindern (Abb. S. 343).

Runges gedankentiefe Kunst blieb ohne Nachfolge. Wußte er jedem seiner Bilder einen Hauch von Größe zu verleihen, so bleibt die spätere Generation mehr im Gebiet des Alltäglichen und Liebenswürdigen befangen. Die anschließenden Kabinette sind voll von Beispielen dieser etwas spießigen und doch gemütvollen Biedermeier-Kunst. Erstaunlich ist die Begabung der Zeit für das Porträt, wenn man an die Eltern von Oldach (Abb. S. 345), die Bildnisse von Gröger oder an die Arbeiten der Brüder Speckter und Milde denkt. Weit über dem Durchschnitt steht etwa ein Bildnis wie das des alten Müllers (Jakob Weider) von Johann August Krafft, das früher dem Oldach zugeschrieben wurde, bis es kürzlich durch Zufall gelang, den wahren Künstler festzustellen (Abb. S. 344).

Am modernsten muten uns heute die entzückenden kleinen Landschaftsstudien von Christian Morgenstern (Abb. S. 346), Jakob Gensler (Abb. S. 346), Hermann Kauffmann, Nerly an.

Die reiche Wasmann-Sammlung, die in einem Kabinett allein zusammenhängt, wurde durch zwei vortreffliche Bildnisse und eine Genre-Darstellung erweitert (Abb. geg. S. 337).

Die gleichzeitige Kunstentwicklung außerhalb Hamburgs lernen wir an vorzüglichen Beispielen kennen. Caspar David Friedrich wirkt mit seiner rein das Stimmungsmäßige in der Natur betonenden Kunst vollkommen zeitlos. Dahls meisterliche Naturausschnitte (Abb. S. 347), Blechen, von den Süddeutschen Wilhelm von Kobell mit mehreren feinen Landschaftsbildern lassen vor unseren Augen das Bild einer äußerst hohen malerischen Kultur jener Zeit erstehen. Von



WILHELM LEIBL — BILDNIS DES DR. RAUERT

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin



GUSTAVE COURBET BLUMENSTÜCK

Rottmann kamen in letzter Zeit zwei Bilder, eine Neckarlandschaft von 1822 (Abb. S. 347) und eine frische Skizze aus Palermo hinzu. Das schöne 1917 erworbene Bildnis seiner Schwiegermutter von Waldmüller ist in seiner liebenswürdigen und malerisch so feinen Auffassung für den Wiener besonders charakteristisch.

Die letzten Säle des Neubaues, in denen die neueren Meister hängen, sind vielleicht die gehaltvollsten. Die Sammlung der Deutsch-Römer, besonders wertvoll durch die schönen Feuerbachs, wurde durch einige glückliche Ankäufe in den letzten Jahren ausgebaut.

Neben einer entzückenden frühen Arbeit Böcklins, ein Blick vom Palatin auf das Kolosseum (Abb. S. 349), sind die beiden Bilder Hans v. Marées', früher bei Frau Hofkapellmeister Balling in Partenkirchen, in den Besitz der Kunsthalle übergegangen, eine römische Vigna (Abb. Jahrgang 1906, Maiheft) und die Villa Borghese, beide 1870/71 nach Studien in Berlin entstanden. Das neue Selbstbildnis von Marées ist zwar kein sehr importantes Stück, als Beitrag zur malerischen Entwicklungsreihe aber doch von großem Interesse.

Ein wie feiner Künstler Lenbach in seiner Jugendzeit gewesen ist, können wir an seinem kleinen Bilde „Der rote Sonnenschirm", früher beim Grafen Kalckreuth in Eddelsen, erkennen (Abb. S. 340).

Die beiden folgenden Säle sind in ihrer geschlossenen Haltung unstreitig der stärkste Eindruck für den Besucher. Von den im ersten Raum mit feinstem Gefühl verteilten Bildern, die fast alle einen sonoren, schweren Klang haben, geht eine wunderbar wohltuende Wirkung aus. Zur Erklärung braucht nur gesagt zu werden, daß hier Leibls „Drei Frauen in der Kirche" (Abb. Jahrg. 1914, S. 16), daneben das einzigartige Bildnis der Gräfin Treuberg (Abb. Jahrg. 1908, S. 422) und das jüngst gekaufte Porträt des Dr. Rauert, eines der schönsten Bilder, die er überhaupt gemalt hat, hängen (Abb. S. 351). Zu der großen Zahl Trübnerscher Werke (Abb. S. 354) wurde der tonig und breit gemalte „Leichnam Christi" von 1874 im Jahre 1917 angekauft, zu dem zwei Varianten (Abb. Februarheft 1911 und Maiheft 1902) in Stuttgart und München existieren. In diesem Saale befindet sich auch Courbet mit der düster-



CLAUDE MONET FRUCHTSTÜCK

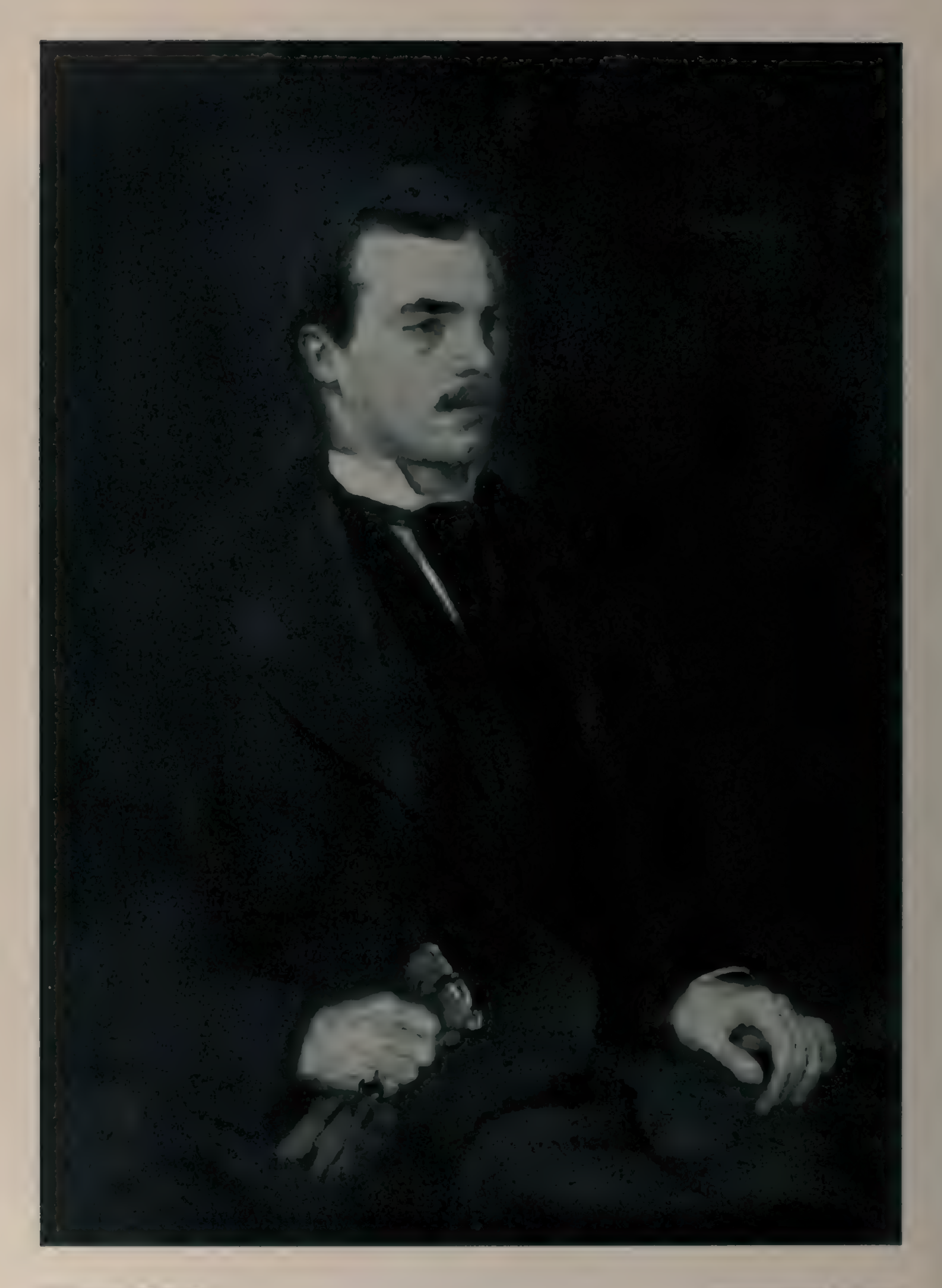
ernsten Grotte der Loue, einem prächtigen Blumenstück (Abb. S. 352) und einer Winterlandschaft.

Am besten von den Modernen war von jeher in der Kunsthalle Liebermann vertreten. Seine Entwicklung läßt sich hier besser studieren als zum Beispiel in Berlin. Von ihm sind in den letzten Jahren die kleine „Venezianische Gasse", ferner das Porträt des Fürsten Bülow und der „Garten seines Landhauses in Wannsee" (Abb. S. 356 u. 357) hinzugekommen.

Den letzten Ecksaal beherrscht Renoir mit seiner Reiterin im Bois de Boulogne aus der Sammlung Rouart. Die übrigen französischen Impressionisten sind mit einigen ausgewählten Beispielen z. T. sehr schön vertreten (Abb. S. 353).

Als Zeichen der Zeit mag es gelten, daß sich die Kunsthalle auch der Jüngsten unter den modernen Künstlern annimmt und ihnen ihre Räume geöffnet hat. Durch diese erfreuliche Tat stellt sich die Hamburger Kunsthalle mit in die erste Reihe der staatlichen Galerien, die sich dessen bewußt sind, daß es nicht nur ihre Aufgabe ist, Werke der sozusagen klassisch gewordenen Kunst zu sammeln, sondern auch das Interesse für Arbeiten der nach neuen Ausdrucksmitteln ringenden Künstler anzuregen und wachzuhalten. Gerade diese liegen uns doch am meisten am Herzen. Als Grundstock für diese Abteilung hat die Kunsthalle z. T. als Leihgabe einige schöne Arbeiten von Nolde, Schmidt-Rottluff, Rohlfs, Franz Marc, Jaeckel, Paula Modersohn und anderen erworben.

Damit hätten wir den Rundgang durch den Neubau beendet. Der Altbau ist ebenfalls im Innern völlig neu gestaltet worden. Von den beiden großen Sälen enthält der eine — durch eine kräftige weinrote Bespannung festlich gestimmt — Makarts „Einzug Karls V. in Antwerpen" und Bilder aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der andere Saal — etwas neutraler im Ton — vereinigt die von Lichtwark angelegte Sammlung der Bilder aus Hamburg, also die Senatorenporträts und einen Teil der im Auftrage des Hamburger Staates ge-



WILHELM TRÜBNER MÄNNLICHES BILDNIS



HANS THOMA SELBSTBILDNIS



MAX LIEBERMANN BILDNIS DR. STREBEL

Mit Genehmigung des Kunstsalons Paul Cassirer, Berlin

malten Bilder. Die Sammlung ist mit guten Gründen nicht in der ursprünglichen Form aufrechterhalten worden, sondern Bilder, die besonders geeignet waren, die malerische Entwicklung zu verdeutlichen, wurden in den Neubau hinübergenommen.

Außer der Schwabe- und von Schröder-Stiftung sind die Bilder der jungen Hamburger Maler im Altbau zur Aufhängung gelangt.

In den Kabinetten sind außer Zeichnungen älterer Hamburger Künstler die frischen, an Wasmann erinnernden Landschaftsstudien des Hamburgers Hans Beckmann (1809—1882, ausgebildet in München) ausgestellt. Die Bilder, eine Leihgabe des Herrn Bernt Grönvold, sind eine glückliche Ergänzung zu den vorhandenen Beispielen Hamburger Kunstübung vom Anfang des 19. Jahrhunderts.



MAX LIEBERMANN FRÜHLINGSLANDSCHAFT AM WANNSEE

Mit Genehmigung des Kunstsalons Paul Cassirer, Berlin



FRANZ NÖLKEN VOR DEM SPIEGEL

Die stattliche Reihe von Bildern jüngerer Hamburger Künstler in den Oberlichtsälen läßt auf einen starken Nachwuchs schließen. Es ist ein gutes Zeichen für die Tradition, daß in der großen Handelsstadt der Faden künstlerischer Produktion vom frühen Mittelalter bis in die Gegenwart niemals ganz abgerissen ist. Da eine Akademie in Hamburg nicht existiert, so bildeten hier teils die Kunstgewerbeschule, teils private Kunstschulen wie die von Siebelist oder Illies für die Mehrzahl der Künstler den Ausgangspunkt. Die entscheidenden Einflüsse für ihre Entwicklung haben sie alle außerhalb Hamburgs empfangen; so haben neben dem leider im Felde gefallenen Franz Nölken, Ahlers-Hestermann und Anita Rée in Paris studiert. Neben der älteren Generation sind diese drei zuletzt genannten Künstler, die zu den stärksten Talenten des jungen Hamburgs zählen, in der Kunsthalle besonders gut vertreten. Daneben möchte ich etwa Fritz Friedrichs und Paul Kayser erwähnen. Zu einer eingehenderen Würdigung dieser Säle, wie es wohl wünschenswert wäre, ist hier leider nicht der Platz.

Der Leser wird nach dem Gesagten den Eindruck gewonnen haben, daß an der Kunsthalle seit Lichtwarks Tode viele und gute Arbeit geleistet worden ist und, wie hinzugefügt werden muß, allen Schwierigkeiten, die der Krieg mit sich brachte, zum Trotz. Denn man darf nicht vergessen, daß zeitweise wegen Mangels an Material der Bau ruhen mußte und andererseits der Fonds für Neuerwerbungen bedeutend gegen Friedenszeiten herabgesetzt worden ist. Diesem letzteren Ausfall hat der Verein von Kunstfreunden von 1870 teilweise tatkräftig abgeholfen. Hoffen wir, daß der Kunsthalle, die durch Lichtwark sowohl eine hamburgische wie eine nationale Angelegenheit geworden ist, bald Tage ruhiger Entwicklung beschieden sein mögen, in denen die Pläne für die weitere Ausgestaltung und Nutzbarmachung des Instituts zum Besten der Allgemeinheit in die Tat umgesetzt werden können.

Dr. V. Dirksen

KUNSTLITERATUR

Die Künstlerchronik von Frauenchiemsee. Herausgegeben von Karl Raupp und Franz Wolter. Gebd. Mk. 9.—, Vorzugsausgabe, 300 num. Exempl., M. 24.—. München, F. Bruckmann A.-G.

Das waren selige Tage, als im Sommer 1828 die ersten Münchner Maler sich aufmachten nach dem Eiland Frauenwörth im Chiemsee, um dort malend, schmausend, dem holden Nichtstun oder der Musik, dem Trunk und der Freundschaft hingegeben, einen unvergleichlich schönen Sommer zu verleben! Max Haushofer, Franz Trautmann, der sich später als Poet einen guten Namen erwarb, und die Brüder Boshart waren „der Insula Entdecker", denen es im Dumbserschen Gasthof gar wohl gefiel, die bald eine Schar gleichgesinnter Freunde nach sich zogen und Frauenchiemsee zu einer Malerkolonie besten alten Stils ausgestalteten. Da mußte denn auch in der traulichen Ecke der Wirtsstube, wo der Malertisch seinen Platz hat, die Chronik der Schicksale und Begebenheiten der Kolonie niedergeschrieben werden. Ein stattlicher Foliant wurde 1841 angelegt und ihm manche Anekdote anvertraut, an der noch späte Generationen ihre Freude haben werden, dazu mit Stift und Pinsel manch köstliches Blatt von hohem künstlerischem Reiz dem Buche einverleibt. Allgemach stieg die Zahl der Bände auf deren viere; der älteste, wertvollste, dessen auch Bädeker gedenkt und der infolge dieser Erwähnung viel angeschaut und reichlichst beschädigt wurde, ist dank dem Eingreifen der



A. WEISGERBER ABSALOM

Münchner Künstlerschaft, die ihn in ihre historische Sammlung versetzte, vor völliger Ruinosität geschützt worden; die drei anderen sind im Inselgasthaus verblieben und über Schauen und Blättern in den jetzt nach ihrem ganzen Wert erkannten Bänden mag schon mancher Kunst- und Naturfreund, der auf der Insel zusprach, eine köstliche Stunde verlebt haben. Es war ein vorzüglicher Einfall des bekannten Chiemsee-Genremalers, des Akademieprofessors Karl Raupp, eine Auswahl aus den künstlerischen Beiträgen der Frauenchiemsee-Chronik zu treffen und sie zu einem gehaltvollen Buch, dem eine anmutig geschriebene Geschichte der Insel und der Kolonie beigegeben ist, zu vereinigen. Raupp ist hochbetagt über der Arbeit gestorben; sein Mitarbeiter, Maler Franz Wolter, hat sie in seinem Sinne zu Ende geführt.

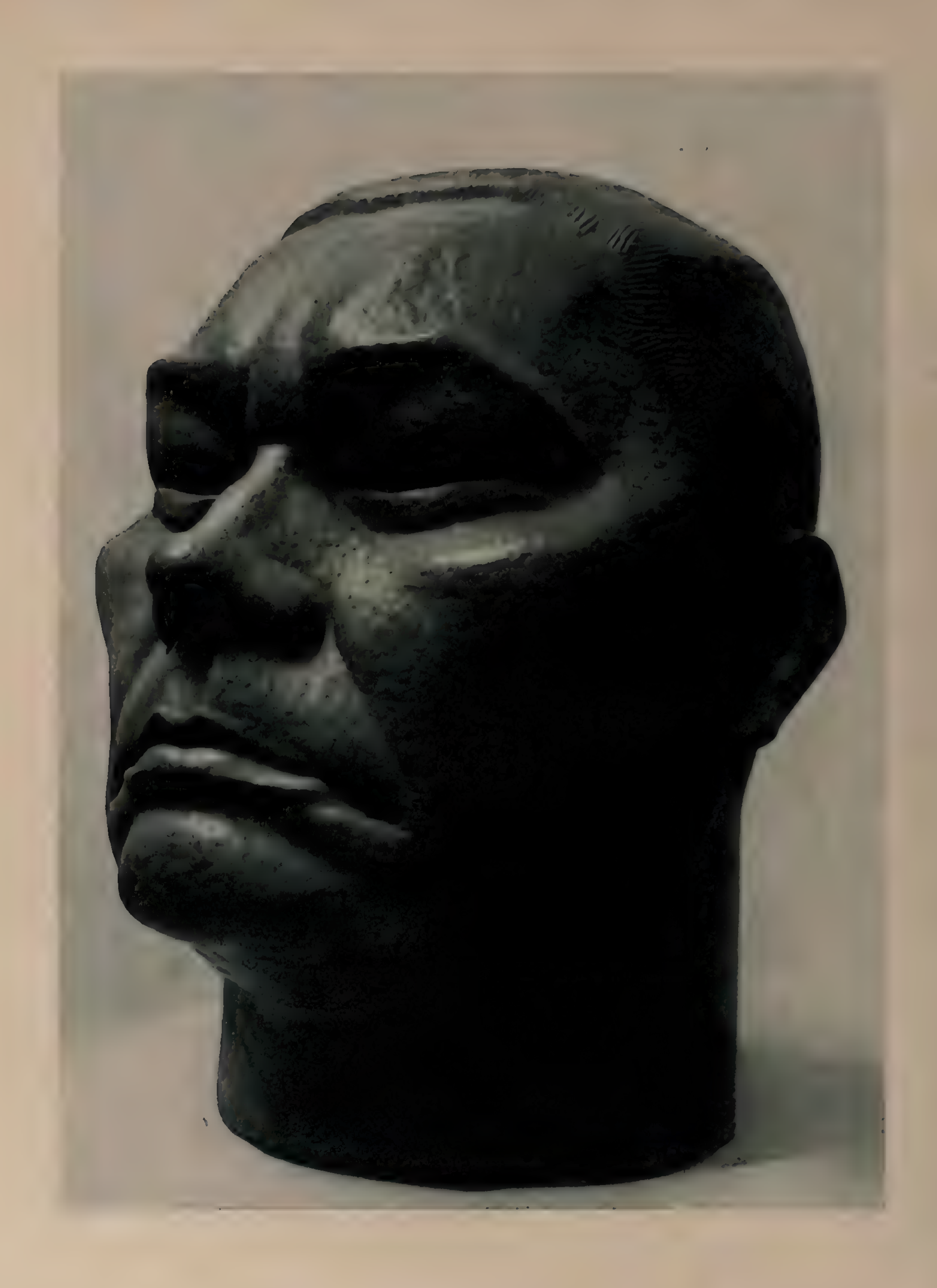
Beiläufig fünfzig Bilder- und Faksimile-Tafeln umfaßt der Band und manches reizvolle Stück ist darunter. Da ist an der Spitze ein Beitrag aus dem Jahr 1853: er stammt von Franz Seitz und zeigt einen Herrn, der sehnsüchtig die Arme nach See und Bergen ausstreckt: „Bei Euch will ich zuhause seyn, die Stadt ist mir zu schuftig“, so schließt der hübsche Vers, der das Bildchen kommentiert. Ein Faksimile von Scheffels Gedicht „Ave Maria“, das in ursprünglicher Fassung in die Chronik eingeschrieben wurde, folgt, es schließen sich u. a. humorvolle Bilder, die in das Künstlerleben auf Frauenchiemsee Einblick geben, an von Gustav Cloß, Ludwig Löfftz, Artur v. Ramberg und eine Seite, die eine gute Vorstellung von dem in Stil und Ausstattung ulkig-künstlerischen Chronikstil des Buches gibt, der auf Max Haushofer zurückgeht. In folgenden Bänden sind u. a. Gabriel Max, Wopfner, Ferdinand Barth, Papperitz, besonders aber J. F. Engel, einer der Getreuesten der Insel, und natürlich Raupp selbst mit ausgezeichneten Arbeiten vertreten. Eine spätere Künstler- und Frauenchiemseer-Generation vertreten Paul Höcker, Hermann Groeber und Max Thedy, so daß, über das lokale und gegenständliche Interesse hinaus, sich dem aufmerksamen Betrachter der ausgewählten Bilder auch ein Einblick auftut in den Entwicklungsgang graphischer Gelegenheitskunst.

Wolf



FR. AHLERS-HESTERMANN DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

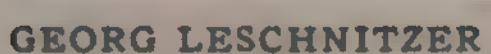




GEORG LESCHNITZER — BÜSTE DES SCHAUSPIELERS PAUL WEGENER







GEORG LESCHNITZER — FISCHERPAAR

GEORG LESCHNITZER

Plastik, auf der einen Seite vielleicht der Gipfel menschlicher Vorstellungsentwicklung, bleibt auf der andern dem Zweck und damit dem Handwerk verwandter und näher als die Malerei. Zwischen einem Dekorationsmaler und einem „Maler“ besteht, vor allem bei unserer heutigen Akademieerziehung, ein Abstand ohne Verbindungsglieder; vom Bildhauer zum plastisch bildenden Handwerker vollzieht sich der Übergang ohne Sprung. Die Grenzen zwischen Kunst und Kunsthandwerk sind hier fließender als beim Malen: von der reinen Form als Ausdruck seelischer Zustände geht das Arbeitsbereich bis zum zweckbedingten Gegenstand des Tages. Und manche Entwicklung beginnt bei dem einen Pol und endigt beim anderen, kehrt von frühen Wegen ins Metaphysische zum handwerklich verschönenden Formen der menschlichen Umwelt zurück.

Der Berliner Bildhauer Georg Leschnitzer hat einen Entwicklungsgang von der Art des eben skizzierten hinter sich. Er begann mit Arbeiten in der Nähe des eben aufsteigenden Expressionismus, stand dem Kreis der Künstler nahe, die sich in der Dresdner „Brücke“ zusammengeschlossen hatten. Das Varieté, dieses stärkste Sinnbild der partiellen Verrücktheit unseres vorkriegerischen Lebens, hatte es wie so vielen, so auch ihm angetan. Er formte Tänzerinnen und Akrobatengruppen, mathematische Verflechtungen von menschlichen Leibern, deren rundliche Gedrungenheit jenseits der formalen Absichten eine gewisse Verbundenheit zur Natur verriet. Er suchte dem menschlichen Körper die



GEORG LESCHNITZER BÜSTE VON DR. PLIETZSCH

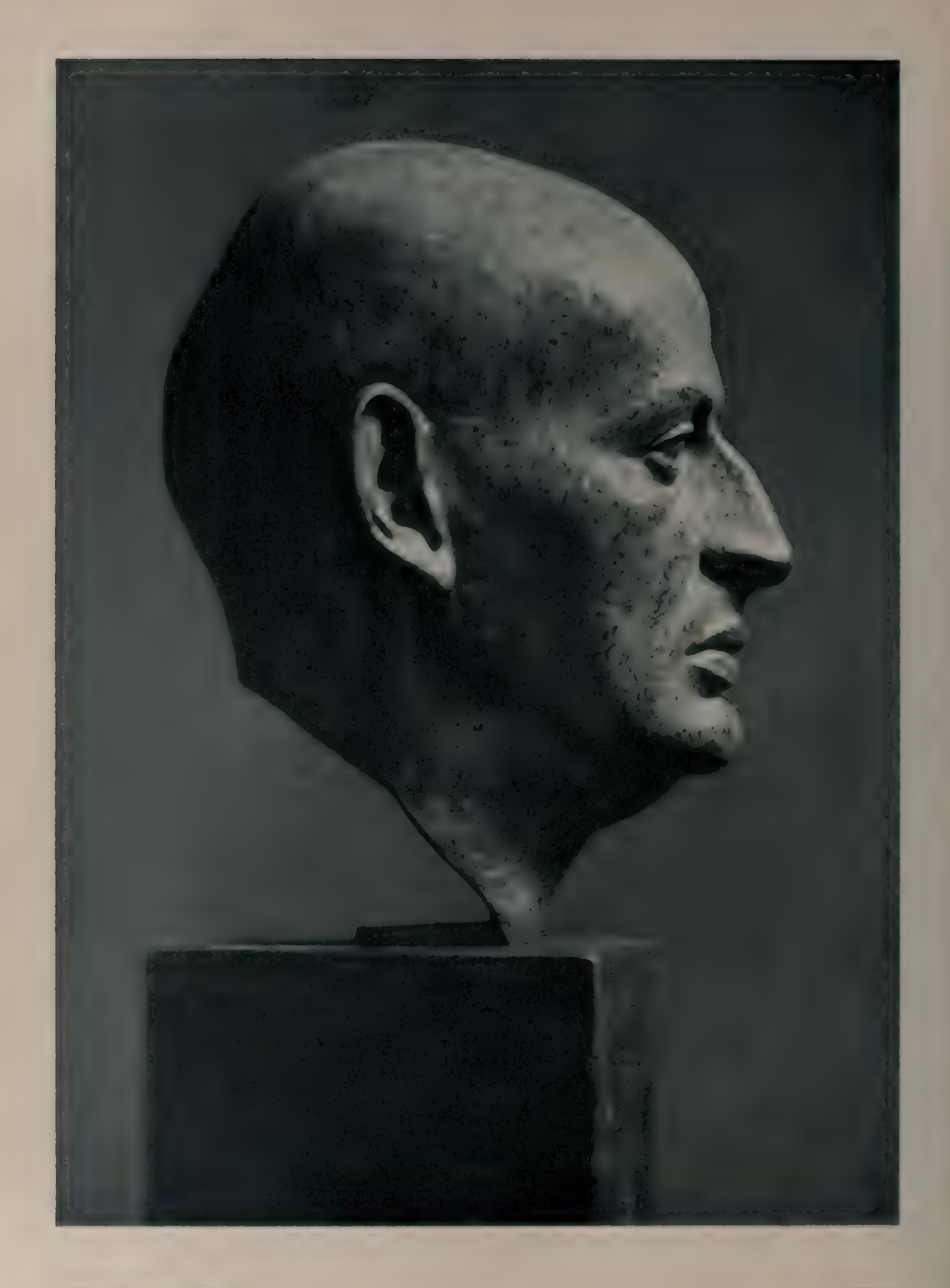
Aspekte abzugewinnen, in denen seine Gliedkombinationen sich geometrischer Gesetzmäßigkeit einordneten, sich in Kreissegmenten und Kurven gliederten, die das Widerspiel der Natur in der geformten Materie beherrschten. Aber die Natur behielt neben alledem ebenfalls ihr Recht: unter den formalen Ordnungstendenzen blieb rundliches Leben bestehen, wie in heimlichem Protest gegen die Geistigkeit der Form, der es sich fügen sollte.

Die Möglichkeit eines Ausgleichs der beiden Strebungen bietet am zwanglosesten das Bildnis, das Porträt. Es ist die Stelle, wo fast von selbst der Wille zur Form und der Wille zur Wirklichkeit, Stil und Naturalismus, sich ins Gleichgewicht fügen und miteinander Frieden schließen. So reiht sich den frühen Tänzerinnen und Akrobatengruppen Leschnitzers bald eine Folge von Porträtbüsten an, in denen sich seine Rückkehr zur Natur vollzieht. Meist sind es männliche Büsten, um so wirksamer, je stärker Natürlich-Menschliches in den Formen des Objekts sich ausspricht. Der Kopf des Dr. Plietzsch mit seinen vielfältigen Reservationen und Heimlichkeiten im Formalen muß sich noch eine vieles abglättende Vereinfachung gefallen lassen, so daß das eigentliche Gesicht nur wie durch eine dünne Maske blickt; Corinths massiger Schädel dagegen, mit dem einfachen Ausdruck unkomplizierter Strebungen findet eine sachlich überzeugende Gestaltung. Die Büste des kranken Kainz wird über das Porträthafte gesteigert und bekommt so einen sentimentalen Zusatz; der Kopf des Herrn Hirsch, bei dem das Material, die reine Bildnisaufgabe, jede Stilisierung über die sachliche Formung hinaus verbietet, wird ein Stück Porträtplastik, wie es in dieser kräftigen Wirklichkeit nicht eben häufig ist. Stellt man beispielsweise das stark stilisierte Bildnis der Frau Durieux daneben, so sieht man, wo Leschnitzers beste Fähigkeiten liegen.

Von einer anderen Seite her drängt sich die Realität des Daseins in das Betätigungsgebiet des Plastikers, sobald er nicht mehr, wie beim Porträt, vor eine rein darstellende, sondern vor schmückende, dekorative Aufgaben gestellt wird. Seine ganze Betätigung bekommt auf einmal einen anderen Sinn. Jede figürliche, freie Plastik, die nicht für einen bestimmten Platz, einen bestimmten Raum gedacht ist, muß ihr Dasein in ihrer Zweckfreiheit gewissermaßen durch ihre innere Kraft rechtfertigen. Angewandte Plastik, an der Grenze des Kunsthandwerks bedarf dieser Legitimation nicht (obwohl deren Beibringung durch kein Verbot verwehrt ist). Sie ist Schmuck, Spiel, Freiheit — hat einen Sinn schon durch ihr Dasein an dem Platz, für den sie geschaffen



GEORG LESCHNITZER | LOVIS CORINTH



GEORG LESCHNITZER — BUSTE



GEORG LESCHNITZER BÜSTE PROFESSOR MARX MÖLLER

ist. Sie empfängt ihre Form zur Hälfte aus ihrer Bestimmung, ihrem Zweck; und untersteht im übrigen der Willkür, da nicht mehr persönlicher Ausdruckswille die Existenz seines Ergebnisses zu rechtfertigen hat.

Georg Leschnitzer hat in der letzten Zeit neben seinen Porträts eine Menge derartig dekorativer Aufgaben ausgeführt und auch im weiteren seine Tätigkeit stark auf angewandte Plastik ausgedehnt. Für ein Landhaus in Schlesien hat er gemeinsam mit dem Architekten die ganze innere Ausschmückung übernommen: vom Stuck der Decke und dem plastischen Schmuck von Gesimsen und Profilen bis zu Beleuchtungskörpern, Schreibzeugen und den Dingen des täglichen Bedarfs. Er konnte auf einmal selbst die festen Standorte seiner Bildwerke bestimmen und versah nun alles, was irgend die Möglichkeit dazu bot, mit bildnerischem Schmuck. Und hier, wo es nicht mehr, wie in der freien Plastik, gewissermaßen erst einer Legitimation seiner Existenz bedurfte, kehrte er, obwohl innerlich der Natur näher, zu Stilisierungsversuchen zurück. Diese kleinen Reiter und Reiterinnen, die Windhunde und was sich sonst noch an figürlichem Schmuckwerk findet, fügen sich jetzt mühelos einer formalen Bindung, der das freie Werk irgendwie widerstrebte. Die Werkform greift auf das Figürliche über, sucht es zu binden in ein festeres Gefüge, als es die Natur tut, um so den empfundenen Widerspruch zwischen Naturalismus und Zweck möglichst auszugleichen.

Sympathisch berührt die Prätentionslosigkeit, mit der hier das Werk des Bildhauers sich dem Gebilde des Kunsthandwerkers einordnet. Es bescheidet sich mit der Rolle des Begleiters und sucht sein Besonderes höchstens in einer leichten Witzigkeit, die zuweilen amüsant sichtbar wird und über das Antizweckmäßige der Dinge, die die Träger dieser angewandten Plastik sind, hinwegsehen läßt.

In reines Kunstgewerbe leiten dann die Entwürfe hinüber, die Georg Leschnitzer für eine süddeutsche Majolikawerkstatt gefertigt hat. Hier hat er sich fast ganz von der Natur abgelöst und im plastischen Schmuck der Gefäße und Vasen den Versuch unternommen, aus der mathematischen Bildform des Kubismus sozusagen eine kubistische Ornamentik abzuleiten. Die Tendenz ist bewußt antinaturalistisch: die herkömmlichen Motive der organischen Welt sollen vermieden, ein rein abstraktes Ornament aus rein formalen Bestandteilen geschaffen werden. Im Verein mit einer farbigen Betonung der Linien und Kanten mögen diese Arbeiten (ich habe im Original keine zu Gesicht bekommen) manchen eigenen Reiz haben.

Mit einem Entwurf zu einem Grabmal für den vor kurzem gestorbenen Kommerzienrat Mandelbaum greift Leschnitzer dann ins Architektonische hinüber. Das Wertvolle an dem Entwurf ist wieder die gediegen handwerkliche Durcharbeitung; das Detail des plastischen Ornaments, der zurückhaltende Rahmenschmuck der Rückwand ist mit vorsichtigem Geschmack geformt und zeigt wieder, wo die Vorzüge dieses Bildhauers zu suchen sind. Dr. Paul Fechter





GEORG LESCHNITZER TANZERPAAR



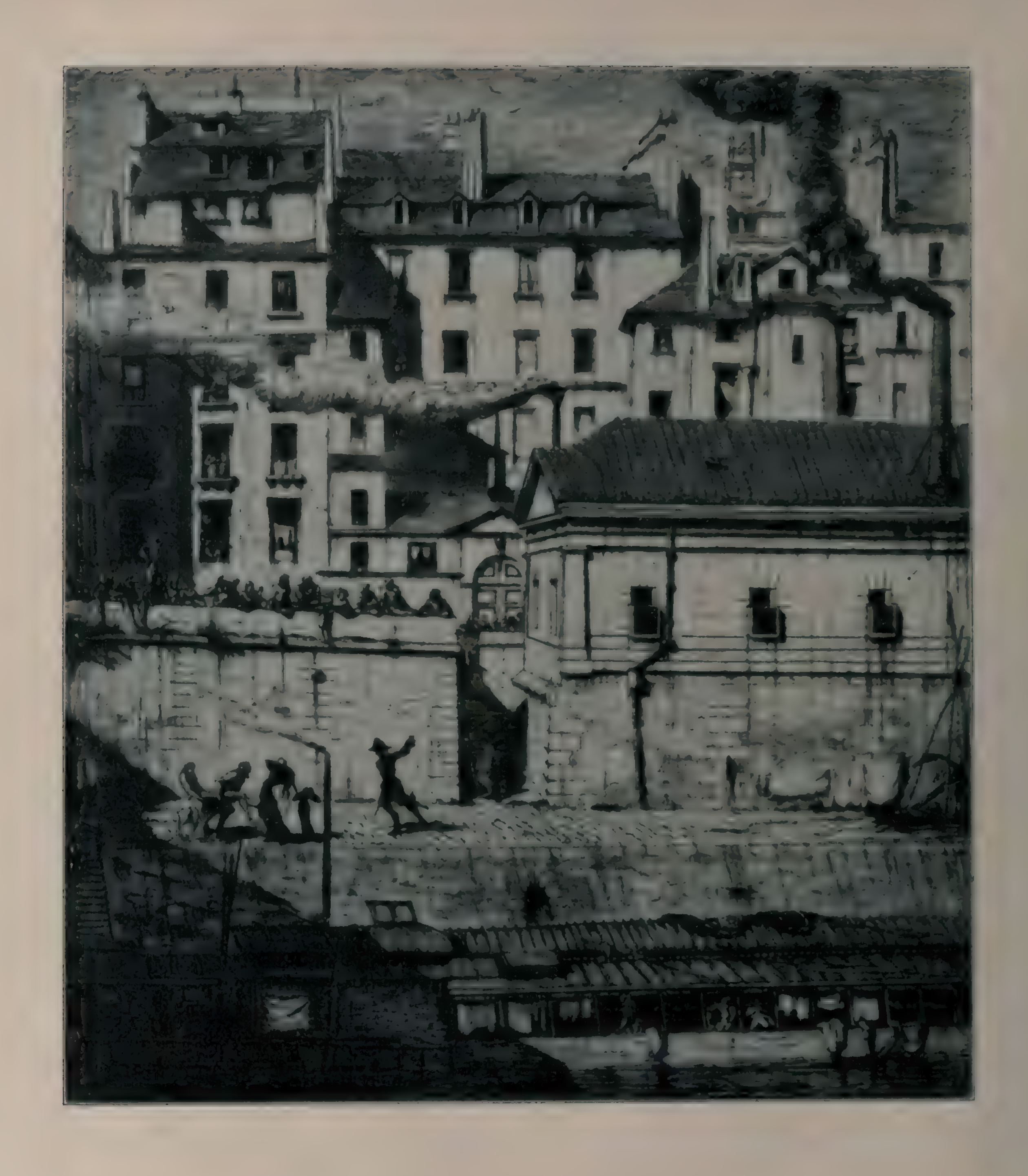
CHARLES MERYON — FISCHFANG IN OZEANIEN (RADIERUNG)

CHARLES MERYON

Meryon war in der Marine, ehe er sich zur Kunst wandte, und wegen mißlicher Geld-, sowie anderer Verhältnisse konnte er sich nicht der Malerei widmen, konnte überhaupt kein geregeltes Studium vornehmen. Eugène Blery hat ihm wohl einige Anleitung im Radieren erteilt, was er aber gelernt hat, hat er, — wie die armen Kunstjünger, die um ein bis zwei Lebensalter älter wie er waren, — durch eigenes Studium in seinen vier Wänden erworben und in der Hauptsache durch Kopieren alter Meister.

Loutherbourg, Salvator Rosa, Karel Du Jardin, Adriaen van de Velde waren die Künstler, deren Blätter er als Vorlagen nahm; dann aber auch Reinier Nooms, genannt Zeeman. Dieser ist der bestimmende Meister für ihn gewesen, und die ganzen sechzehn Jahre, daß Meryon die Nadel führte, ist dessen Einfluss für den berühmten französischen Radierer des 19. Jahrhunderts bestimmend geblieben. Das wird leicht vergessen über der Bewunderung, die wir dem Meister des „Abside de Notre-Dame" oder der „Rue des Mauvais Garçons" oder des „Stryge" zollen. Aber unter dem ersten Dutzend Platten, die Meryon radierte, befindet sich die Kopie nach Zeemans „Rivière de Seine et l'angle du Mail à Paris", das ganz die Technik und Auffassung von Meryons Landschaften, — auch den späten, — aufweist, sowie die Kopie nach Zeemans „Pavillon de Mademoiselle et une partie du Louvre", dessen Stimmungsgehalt, Ausgangspunkt und Ziel bereits ganz dieselben sind, die Meryon zeitlebens erfüllten. Der „Pont au Change" ist ja sogar in Äußerlichkeiten diesem Vorbild treu geblieben.

Wir bewundern in Meryon den gottbegnadeten Künstler, der einen graphischen Stil entfaltet hat, der zu den größten Kunstleistungen aller Zeit gehört. Aber wenn er ein Meister der Linie, ein Meister der Stimmungszeichnung war, so ist er das gewissermaßen trotz seiner selbst geworden. Gewollt hat er das alles nicht: klar und bewußt strebte er nicht nach diesen Zielen. Er wollte vielmehr blos ein topographischer Radierer sein, der seinen Leuten Wahrheiten erzählt, wie sein Vorgänger Nooms es getan hatte. Wenn wir die Hauptstücke seiner Lebensarbeit herausnehmen, so ist es uns heute völlig Nebensache, daß dieses Blatt einen Winkel aus Bourges, jene anderen jetzt abgebrochene Stadtbilder von Paris vorführen. Wir bewundern die staunenswerte Luftperspektive auf einem Blatt, die dichterische Kraft auf dem anderen, die es ihm ermöglichte in einen Bau gleichsam eine Seele hineinzuhauchen, daß er uns wie ein schicksalleidender Mensch vorkommt, oder endlich die künstlerische Kraft, die es ihm leicht machte, einen so unscheinbaren Stoff wie ein Baugerüst vorzunehmen, um daraus eine packende Zeichnung zu gestalten. Meryon selbst dachte also an ganz andere Dinge. Baudelaire hatte seine liebe Not mit ihm. Er schreibt einmal: „Und dann, Meryon! Ach, mit dem ist's einfach nicht zum Aushalten. Delâtre bittet mich einen Text für das Album zu verfassen. Gut! Da wäre einmal eine Gelegenheit, träumerische Eingebungen in zehn, in zwanzig, in dreißig Zeilen zu schreiben, über schöne Stiche, philosophische Träumereien eines herumstreifenden Parisers. Aber Herr



CHARLES MERYON — DAS TOTENHAUS (RADIERUNG)



CHARLES MERYON

DIE APSIS DER NOTRE-DAME ZU PARIS (RADIERUNG)

Meryon kommt dazwischen, der die Sache nicht in diesem Sinn versteht. Es möchte heißen: rechts sieht man dieses, links jenes. Es täte not, in alten Schmökern nach sachlichen Angaben zu stöbern. Er möchte lesen, hier befanden sich ursprünglich ein Dutzend Fenster, die der Künstler auf Stücke sechse vermindert hat, und schließlich soll ich wohl gar noch ins Stadthaus gehen, mich nach der genauen Stunde erkundigen, in der dieses und jenes abgebrochen wurde! Herr Meryon spricht mit dem Blick auf die Decke geheftet und achtet nicht im geringsten auf irgend welchen Einwand." — —

Über Meryon, den Ahnen unserer modernen Radierung, der allgemein als der größte Graphiker des 19. Jahrhunderts geschätzt worden ist, hat man schon viel gelesen und ich darf wohl auch annehmen, daß man an dieser Stelle nicht eine Biographie oder eine Einführung in seine Kunst von mir erwartet. So will ich mit ein paar Worten nur einige Absonderlichkeiten berühren.

Daß die Landschaften aus der Südsee, z. B. „Presqui'ile de Banks, Akaroa" ganz an die Kopien nach Zeeman erinnern, erwähnte ich schon. Wer nichts Näheres weiß, würde wohl auch ohne weiteres glauben, daß es sich um frühe Arbeiten handele, und das auch schon darum, weil es natürlich wäre, daß Meryon diese Vorwürfe aufgegriffen hätte, am Anfang seiner Künstlerkarriere, da die Erinnerung an seine Südseereise noch frisch war. Merkwürdigerweise stammen die Blätter aus den letzten Jahren. Daß sie noch so primitiv eigentlich aussehen, zeigt, welch einen starken Eindruck Zeeman doch auf ihn geübt hatte. Das Blatt „Fischfang in Oceanien", das wir hier abbilden, ist weitaus das schönste der Reihe. Es steckt wohl auch etwas Zeeman darin, aber es wirkt wie im Geiste Zeemans empfunden: die anderen Blätter könnte man geradezu für Kopien nach Zeeman halten.

Nichts erscheint mir sonderbarer an Meryon als die Art, wie er fleckenweise arbeitete. Die Kunst der Radierung ist überhaupt die Kunst der Stimmung, die etwas flüchtige und schnelle Kunst der unmittelbaren Eingebung. Die meisten Gemälde sind nach Skizzen gemalt: sie erheischen eine lange Vorarbeit, auch wann der Maler endlich zur letzten Durchführung kommt, so weiß er schon genau, was er will. Er kann sehr wohl eine Figur bis in die kleinste Einzelheit fertigmalen, ehe er die Umgebung überhaupt mehr als angefangen hat. Wer Ateliers besucht oder auch nur die Kopisten in den Galerien beobachtet hat, weiß, daß tatsächlich oft in dieser Weise Fleck für Fleck auf der



CHARLES MERYON ALTES WASSERWERK (RADIERUNG)



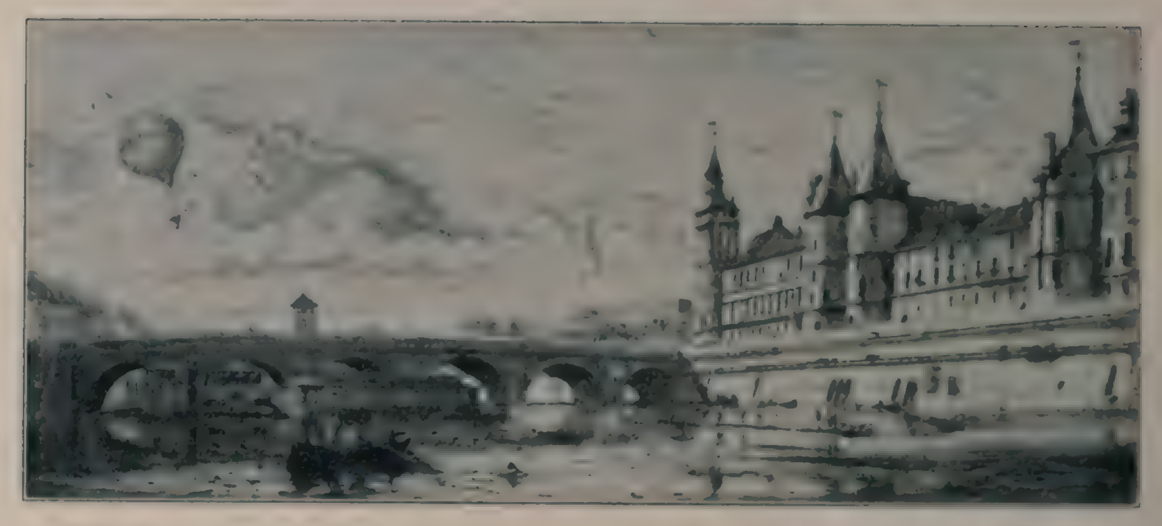
CHARLES MERYON — DAS MARINE-MINISTERIUM (RADIERUNG)

Leinwand vorgeschritten wird. Aber die Radierung ist ein Ding, das gewissermaßen unter der Hand entsteht, von dem die Einzelheiten erst während der Arbeit selbst dem Künstler klar werden. Es gibt ja eine Art zu radieren im Ätzbad selbst, bei der vorher nichts auf der Platte steht und alles schnell in einem Guß geschaffen werden muß. So ist es auch das Normale, man möchte denken das einzig Mögliche, für eine Radierung, daß der Künstler sie immer gleichmäßig im Ton hält, und die ganze Fläche als solche in der Arbeit fortschreitet, nicht stoß- und fleckenweise geschaffen wird. Jenes Wunderwerk atmosphärischer und luftperspektivischer Meisterschaft aber, Meryons „Apsis der Notre-Dame", ist fleckenweise, sozusagen mosaikmäßig, zusammengefügt worden. Wie er auf diese Weise die Stimmung hat bezwingen können, wird ewig rätselhaft erscheinen. Ebenso steht es um „Le Stryge" und um „Le pont au change". Das geht Hand in Hand mit Meryons Eigentümlichkeit, beim Zeichnen einer Figur unten anzufangen. Er meinte, sie stehe ja auch auf den Füßen, und ebensowenig wie man von oben nach unten bauen könne, solle man von oben nach unten zeichnen.

Die auffälligste und weitgehendste Merkwürdigkeit an Meryon ist natürlich die Wirkung, die seine zeitweilige Geisteskrankheit auf seine Kunst ausgeübt hat. Da ist zunächst einiger ungelenken Verse zu gedenken, die er in einem selbsterfundenen Dialekt schrieb, halb phonetische halb kindlichüberschwengliche, romantische Sprachenaltertümelei. Dann freute er sich kindisch an radierten Bilderrätseln. Als Notbehelf bringen unsre schlichteren Witzblätter manchmal noch solche Sachen: aber in der Form von ernsthaft zu nehmenden Kunstwerken ist damit nur Meryon vor die Öffentlichkeit getreten.

Ganz kraus sind einige seiner symbolistisch-mysteriösen Einfälle, z. B. „Le malingre cryptogame", „La loi lunaire" „La loi solaire" mit wirren Versen, in denen der geistig Umnachtete schon garnicht mehr durchblicken lassen konnte, was für Vorstellungen ihn zur Inangriffnahme der Arbeiten getrieben haben.

Leider hat Meryon nun auch einige seiner



CHARLES MERYON DER PONT-AU-CHANGE (RADIERUNG)

schönsten Platten zu Zeiten, da er krank war, vorgenommen und sie durch Überarbeitung entstellt. Einen Begriff hiervon gibt unsere Abbildung des „Marine-Ministeriums", auf dem er Schiffe, wilde Fabelwesen und zügellose Fantasien im Himmel angebracht hat. Solchen Spuk zeigten auch einige Zustände der „Tourelle rue de l'école de Médecine", und im „Collège Henri IV" hat er das Meer mit Neptun und krausen Schiffen hart an die Pariser Gebäude gerückt. Auch eins seiner prachtvollsten Blätter, der „Pont-au-change" den wir nach einem Druck des schönsten, fünften Zustandes wiedergeben, hat leiden müssen. Erst hat Meryon den Ballon „Speranza" ausgeschliffen und durch ein Heer von Raben ersetzt. Dann haben diese wieder weichen müssen und zuletzt sieht man eine richtige Ballonflottille im Himmel.

Prof. Dr. Hans W. Singer

NEUE BÜCHER

Oldenbourg, R. Die flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts. Handbücher der königl. Museen zu Berlin.

Die Handbücher der Berliner Museen haben sich zu einer beachtenswerten und allgemein geschätzten Serie herangebildet. Im vorigen Jahr erschien Friedländers vorzügliches Buch über den Holzschnitt und nunmehr gibt Rudolf Oldenbourg eine in ihrer Knappheit als mustergültig zu bezeichnende Geschichte der flämischen Malerei im 17. Jahrhunderts.

Mit besonderer Beziehung auf den Besitzstand des Kaiser-Friedrich-Musums will der Verfasser den Leser unmittelbar unterrichten und darüber hinaus eine ergänzende Vorstellung von dem Gesamtbild der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts entwerfen. Dies ist Oldenbourg trotz der nicht unbedeutenden Schwierigkeiten, die der Rahmen eines solchen Handbuches bietet, vollauf gelungen.

Im ersten Kapitel werden die Meister vor Rubens behandelt, indem nur kurz auf die Künstler des ausgehenden 16. Jahrhunderts eingegangen wird. Die Grenze nach oben ist ja hier schwer zu ziehen, da nord- und südniederländische Kunst in früherer Zeit zu eng miteinander verknüpft ist und eigentlich erst durch Rubens und Franz Hals die scharfe Zäsur eintritt. Die Einteilung des Mater[illegible]ls begegnet auch insofern Schwierigkeiten, da [illegible]ie Gruppierung der verschiedenen Gattungen wie Genre-, Landschaft-, Architekturmaler nicht einer chronologischen Reihe folgen kann und somit die Übersicht beeinträchtigt.

Besondere Beachtung verdienen die Kapitel über Rubens, van Dyck und Jordaens, in denen Oldenbourg ein lebendiges Bild dieser Meister entwirft und die Bildbeschreibung durch manche feine Beobachtung würzt. Die Schüler und Nachahmer des Rubens konnten nur oberflächlicher behandelt werden. Weitere Auslassungen über das Sittenbild, die Landschaft, das Stilleben und das Tierstück beschließen dieses Buch, das als eines der besten Werke jedem empfohlen sei, der sich einen Einblick in die flämische Kunst verschaffen will. K. Sch.

Pastor, Willy. Max Klinger. Mit eigenhändiger Deckelzeichnung des Künstlers. Berlin, 1918. Verlag von Amsler & Ruthardt. Gebd. M 24.—.

Fast 200 Seiten schrieb Pastor über Klingers Werke. So begreiflich und berechtigt bei der Mehrzahl der Künstlerischen die Abneigung ist gegen so dicke Bücher über die Werke eines Künstlers, so kann doch nicht geleugnet werden, daß der Verfasser durch gute Augen und gesunden Sinn, durch Klugheit und weite kulturelle Kenntnisse, besonders begabt war, ein Buch über Klinger zu schreiben, das vielen den Weg zum Künstler, Menschen, Erzähler und Könner gut erschließt. Es liegt nun einmal im Wesen der Klingerschen Kunst, daß sie zum Herauslesen und zum Hineingeheimnissen herausfordert wie alles Faustische. Wir haben nur dann derartige Erörterungen abzulehnen, wenn sie ohne gründliche Kenntnisse des Gesamtwerkes, ohne Kenntnis von Zeit und Zeiten vorgenommen werden. Hier aber handelt es sich um das ehrliche Buch eines kenntnisreichen und eines guten Führers zugleich. — Leider leidet ein Teil der vielen Abbildungen unter den technischen Nöten der Zeit. Bredt



WILHELM TRÜBNER

Kunsthalle, Mannheim

HOF IN STIFT NEUBURG AM NECKAR (1913)



GEORG FRIEDR. KERSTING C. D. FRIEDRICH IM ATELIER

DIE KUNSTHALLE ZU MANNHEIM

Der Grundstein zur städtischen Kunstsammlung in Mannheim wurde vor wenig mehr als vier Jahrzehnten gelegt. Der äußere Anlaß ist geradezu typisch für das Werden neuerer Museen. Er wurde geboten durch eine sehr persönliche Stiftung, die im Jahre 1873 Generalleutnant Kuntz der Stadt Mannheim machte, eine Stiftung, die fast ausschließlich aus Werken des einheimischen Malers und Galeriedirektors C. Kuntz, des Vaters des Stifters, bestand. Der damals bereits bestehende Kunstverein übernahm vereinbarungsgemäß die Verwaltung und sorgte im Auftrag der Stadtgemeinde für die allmähliche Erwerbung einer Sammlung moderner Gemälde aus städtischen Mitteln. Größere Vermächtnisse und kleinere Schenkungen von Privatpersonen traten hinzu, die schließlich auch die Errichtung eines ständigen Galeriegebäudes veranlaßten und wesentlich förderten. Eine Kunsthalle wurde — nach Plänen H. Billings — er-



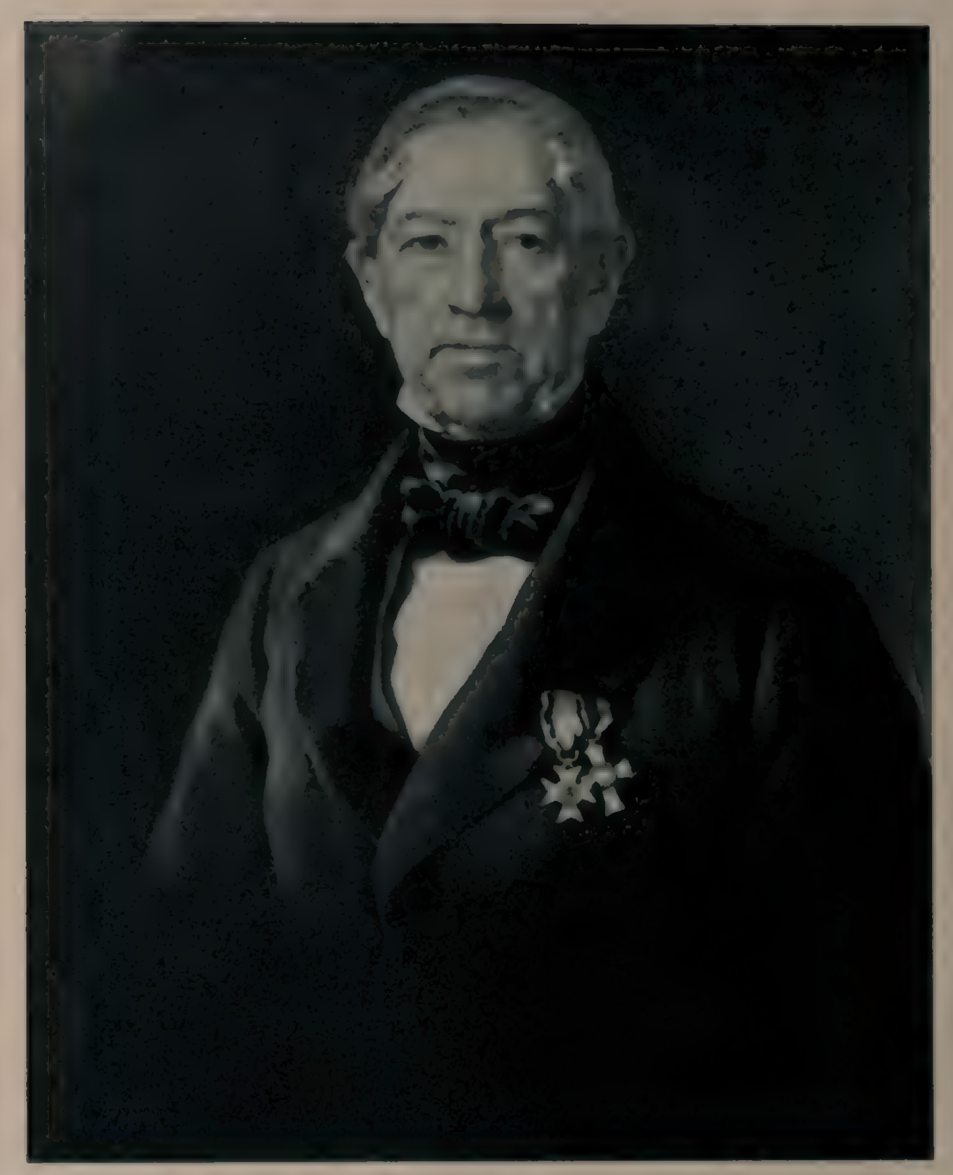
ANSELM FEUERBACH WASSERFALL BEI TORBOLE

richtet und zunächst als Ausstellungsgebäude der Jubiläumsausstellung vom Jahre 1907 verwandt. Diese Ausstellung, die in ihrer großzügigen Anlage den Namen der kulturbegierigen Stadt Mannheim mit neuem Klang erfüllte, gab den Anstoß zu einer weiteren energischen Förderung der Museumsziele, die im Jahre 1909 durch die Berufung eines fachmäßig geschulten Direktors ihr sachliches Rückgrat fanden. Heute gehört die Sammlung dank ihres im letzten Jahrzehnt herangewachsenen Inhaltes von Eigenwert und Bedeutung in die erste Reihe der „modernen" Museen, die sich bei der Erwerbung ihrer Bestände auf Kunstwerke des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart zu beschränken gewöhnt haben.

Schon macht sich an allen Ecken und Enden hemmende Raumnot lästig geltend und erheischt dringend bauliche Erweiterung, wenn man auf dem mit Erfolg beschrittenen Wege entschlossen weiterschreiten und jede magazinartige Aufreihung der Bestände ebensosehr vermeiden



ANSELM FEUERBACH — HAFIS VOR DER SCHENKE (1852)



F. v. RAYSKI BILDNIS DES GUTSBESITZERS SCHNEIDER (1876)

will, wie man bemüht ist, durch programmatische Ausstellungen und ein ganzes System aktiver Propagandatätigkeit zur Verlebendigung des Museumsinhaltes beizutragen. Im Jahre 1910 konnte anläßlich einer heute klassisch erscheinenden „Ausstellung von Werken der Malerei des 19. Jahrhunderts" der neu berufene Direktor, Dr. F. Wichert, noch schreiben: Die Bestände der städtischen Kunstsammlung haben kaum zur Füllung des Untergeschosses hingereicht; und um die Leerheit des Obergeschosses weniger fühlbar zu machen, sei diese Ausstellung veranstaltet. Aus dieser Not wurde später eine bewußte Tugend; und man darf sagen, daß die Kunsthalle nicht nur ihres Inhaltes wegen, sondern nicht zuletzt der geprägten Form ihres weitgeschichteten Ausstellungswesens geachtet wird. Auch hierfür reichen die Räume nicht mehr aus trotz eines noch immer verwandten provisorischen Anbaus, zumal das graphische Kabinett und kunstwissenschaftliche Institut eine solche Bedeutung und — mit ihr — einen solchen Umfang angenommen haben, daß ein Flügel des Untergeschosses von seinen Zwecken absorbiert wird und sich ebenfalls als zu klein erweist. —

An dieser Stelle soll der Museumsinhalt, wie er sich vornehmlich im letzten Jahrzehnt geformt hat, nur eben angedeutet werden. Damit ist Verzicht geleistet auf die Umschreibung der



THÉODORE GÉRICAULT — DER SCHWERE WAGEN



HANS THOMA — CAMPAGNALANDSCHAFT (1880)



CAMILLE COROT DUNEN

Gesamtbestände, wie auch auf die ausführliche Würdigung eines Bestandes an Werken kleineren Formates, die gerade für einige Kabinette Material hergeben. Sie gruppieren sich gewissermaßen um die intime einheimische Produktion der Kobell und Kuntz, die in ihrer klugen Selbstgenügsamkeit eine durchaus beachtenswerte Gruppe der je nach Ort und Vergangenheit differenzierten deutschen Heimatkunst (in gutem Sinne) darstellt. Die notwendige Nachlese einer (vorbereiteten) badischen Jahrhundertausstellung wird ihre Bedeutung — auch im Graphischen — noch nach manchen Seiten hin erhellen. Was sonst sich hier zusammengefunden hat, verdankt seine Anwesenheit mehr oder minder großen Zufälligkeiten. Immerhin begegnet man sympathischen Leistungen von A. von Bayer und P. von Heß, Schirmer und Calame, Scheuren, Mühlig, Voltz u. a., die durch neuere Erwerbungen — etwa das intime Kerstingsche Bildnis C. D. Friedrichs (Abb. S. 373), das imposante Herrenbildnis F. von Rayskis (Abb. S. 376) oder zwei malerisch überraschende Landschaften von E. Kanoldt (1874) (Abb. S. 382) — glücklich ergänzt und wesentlich bereichert werden.

Es fehlt natürlich nicht die Kunst der Gründerjahre, wie sie sich in den Akademien heranzüchtete. Immerhin ragt dies oder jenes beachtenswerte Stück aus der Menge mehr oder weniger geläufiger und gleichgültiger Werke heraus, etwa eine malerisch empfundene Hochgebirgslandschaft von E. J. Schindler (1884), eine Freilichtszene F. Kallmorgens, Geschirrmarkt (1887), oder die schöne malerische Leistung des hier verstorbenen Galeriedirektors H. Eichfeld (Kalköfen an der Isar). Als repräsentatives Stück bewahren die „Wallfahrer" von Egger-Lienz und andere große Formate das Andenken an die Stilstufe der zur Zeit der Jubiläumsausstellung vom Publikum bereits anerkannten Kunst.

Den eigentlichen Kern der neueren Sammlung bilden die Meistersäle deutscher und französischer Malerei, denen sich eine Galerie der Werdenden anzuschließen beginnt, die in ihren Ursprüngen zwar lokal betont, in ihrem Ausbau aber fest und stoßkräftig ist. Das Programm (wenn man ein solch enges Schlagwort überhaupt anwenden will) war bestimmt durch die Erkenntnis und den Willen, in einer Stadt von der lebendigen Intensität und Großzügigkeit, die Mannheim auszeichnet, eine Sammlung zu schaffen, die nichts Kleines und Beengtes hat, und die nicht in bequemer Saturiertheit oder falsch angewandter Traditionssucht andere, bereits bestehende oder gar in der Nähe befindliche Sammlungen nachahmen will, sondern rasch ein sicheres und erkennbares Gesicht erstrebt. Die vielbefehdete Erwerbung der Manetschen „Erschießung Kaiser Maximilians" aus Mitteln großzügiger Stifter (zu dem Preise von 90000 M!) wurde bei allem Widerspruch als entschlossene und kühne Tat weit über die Grenzen Badens gewertet. Heute begreift man die Erregung über dieses klassische Bild der Ruhe und malerischen Gesammeltheit nicht mehr, und auch die Empörung über den „erstaunlichen" Preis mag verstummen, nachdem in einem Leitfaden des Kunstsammelns das Bild als Paradigma hoher Wertsteigerung genannt und abgebildet wurde. Daß man der Erwerbung ein (gar politisches) Programm unterschob, war begreiflich, aber falsch. Programm war sie insofern, als sie entschlossen das Prinzip der Qualität auf den Schild hob, das Erwerbungen deutschen und französischen Ursprungs gleichermaßen leitete. Die Mehrung deutscher Meisterwerke wurde durch diesen Ankauf ebensowenig geschmälert, wie beispielsweise auf der genannten Ausstellung Werke Böcklins, Leibls, Thomas, Trübners und Liebermanns fehlten neben Hauptwerken von Delacroix, Daumier, Manet, Monet und Renoir, die zum größten Teil heute in deutschen oder außerdeutschen Museen gelandet sind.

Feuerbachs Kunst, die durch eine hochgesinnte Fassung der Medea (1871), zwei Kinderbilder und eine Studie (Francesca da Rimini) verheißungsvoll vertreten war, konnte unter Berücksichtigung seiner Pfälzer Herkunft und Beziehungen nach verschiedenen Seiten wirkungsvoll ergänzt werden. Das große Frühbild „Hafis vor der Schenke" (1852) (Abb. S. 375) zeigt das jugendliche Pathos malerisch durch Coutures Anregung beschwingt; eine Skizze der „Blendung Simsons" ist in ihrem malerisch lockeren Aufbau von hinreißendem Schwung der Gestaltung; der „Wasserfall bei Torbole" (1855) (Abb. S. 374) zeichnet sich durch eine reizvolle Frische, malerische Zurückhaltung und stille Versonnenheit aus. Neben Feuerbach beherrschen Thoma und Trübner die deutschen Säle: Thoma mit einer stofflich und zeitlich reich gegliederten Folge, beginnend mit zwei in Bau und Farbe liebenswürdigen Campagnalandschaften (1880) (Abb. S. 378), gehoben durch den stillebenhaften Gemüsemarkt (188:) und ein courbethaft schön gemaltes Frauenbildnis (1882) (Abb. S. 381), besonders persönlich bereichert wiederum durch die im Aufbau und in der Farbe harmonisch abgewogene „Ziegenherde am Gardasee" (1891), eine Campagnalandschaft aus neuerer Zeit (1913) und eine in der Farbe merkwürdig saftige Taunuslandschaft (1893). Eine prächtige Gouache „Villa Borghese" (1874) (Abb. S. 383) steht in ihrer Art ganz für sich, sowohl



HANS THOMA FRAUENBILDNIS



EDMUND KANOLDT LANDSCHAFT BEI KARLSBAD

wegen ihrer silbrig graugrünen farbigen Delikatesse, als wegen ihres eigenwilligen, fast spröden Liniengerüstes — Ausdruck einer merkwürdigen Reserviertheit und schwerblütigen Versunkenheit. Trübners reine Energie spürt man an einigen starken Frühbildern, den beiden Stilleben (1873) (Abb. geg. S. 384) und den Elternbildnissen (1874), denen eine Reihe neuerer Landschaftsbilder von Stift Neuburg (1913) (Abb. geg. S. 373) in der malerischen Intensität des Baues und der unerhörten Disziplin des Pinselstrichs durchaus die Wage halten. Als weiterem Trio begegnen wir Liebermann, Slevogt und Corinth, die in ihren Werken hier als reine Impressionisten erscheinen. Liebermanns Selbstbildnis aus dem vorletzten Jahre ist die reife und tiefe Schöpfung eines alten Meisters, sicher und stark im Aufbau und in der Physiognomie, einfach und sparsam in den Mitteln; der Schweinemarkt in Haarlem (1890) gewinnt immer wieder durch den perlmutternden Schimmer der Farben über dem Menschengewoge; die Lotsenstube (1874), schwer und dunkel in der Farbe, repräsentiert eindrucksvoll die malerisch satte Frühzeit des Meisters. Slevogts Kinderkopf aus früheren Jahren (Abb. S. 384) wird malerisch durch eine starke Konzentration des Pinselstrichs zusammengehalten; das feste Gerüst wird in der hinreißend gemalten Pfälzer Landschaft aus neuerer Zeit zugunsten innerer Bewegtheit bewußt und breit gelockert. Corinths Bildnis Gerhart Hauptmanns ist eine auch zeitgeschichtlich interessante und wertvolle Parallele; die Zeichnung der Augen und Hände verrät neben der malerischen Lebendigkeit seelische Tiefe; ein Bildnis des Apostels Paulus (1911) variiert die gleiche Darstellung auf dem während des Krieges verloren gegangenen Tapiauer Altarwerk; die kleinere Landschaft bei Nizza (1913) ist aus einem Strudel reicher Farbigkeit leuchtend zusammengebaut. Von älteren Meistern ist Schuch mit einem Gladiolenstilleben an- und ausdeutend vertreten, ebenso Buchholz mit einem intimen Waldinterieur und Sperl mit einer klar und bestimmt hingesetzten kleinen Skizze. Man erkennt, daß nicht so sehr entwicklungsgeschichtliche Momente, als solche künstlerischer Qualität und Lebendigkeit die Erwerbungen bestimmt haben, die durch eine Reihe von Leihgaben aus Mannheimer Privatbesitz ergänzt werden sollten, der in gelegentlichen Ausstellungen seine Reichtümer andeutungsweise enthüllt hat.

Was an französischen Bildern außer dem Manet erworben wurde, ist heute als fruchtbarer Ansporn für das rechtzeitige Aufgreifen dieser jetzt unerschwinglichen Bilder fast durchweg anerkannt. Es sind einzelne Stücke er-

worben, wo sie Mut und Spürsinn eben herausholte; die Marksteine der Entwicklung sind trotzdem abgesteckt. Géricaults „Karren“ (Abb. S. 377) ist in der elementaren Ausdruckskraft, die die Malerei bestimmt, einzigartig. Sein farbig sprühendes Gegenstück ist der türkische Frauenraub von Delacroix, der den dunkeln Massen Géricaults fließend bunte Farbströme entgegensetzt von einer solchen Üppigkeit und Glut, daß jede Reproduktion versagen muß. Courbets vitale Kraft erscheint fast gebändigt in dem farbig weich umgleiteten „Pferd im Wald“ (1863) (Abb. S. 385), dessen braune Saftigkeit prächtig vor den grünflimmernden Stämmen des Waldinneren steht. Von Corot — einem der seltenen Meister in deutschem Museumsbesitz — sieht man eine Dünenlandschaft (Abb. S. 379), locker in den Formen, zurückhaltend in der Farbe: ein beladener Wagen fährt durch die weichen Sandwege, eine dichte Baumgruppe füllt den Mittelgrund, ein zartes Birkenstämmchen steht einsam zur Seite in duftigstem Gefieder; ein leichtes Blau, ein wenig Rosa sind die stärksten Farbwerte dieser leisen Melodik. Ein Hauptstück der Sammlung ist das mit Bravour gemalte Bildnis von Honoré Daumier, das den französischen Historiker Jules Michelet (Abb. S. 387) darstellt: ein Mann hoch in den Sechzig, ungefähr bis zu den Knien sichtbar, gerade aufgerichtet, in schwarzem Gehrock vor einem pfirsichroten, schlichten Hintergrund; ein scharfrotes Ordensbändchen blitzt an der schwarzen Rockfläche auf; sonst tritt alles zurück und läßt den prächtigen Bau dieses Charakterkopfes wirken; jeder Farbstrom ist geladen mit unerhörter Kraft des Ausdrucks; man denkt an Rembrandts Spätzeit. — Nun folgt, wenn man die Entwicklung berücksichtigt, die Reihe der impressionistischen Landschaftsmaler: Monet mit einer breit angelegten Dorfstraße, Sisley mit einer prickelnd bewegten „Straße in Marly“ (1871) und Pissarro mit zwei Landschaften verschiedener Art; eine „Am Quai“ (1868), fast bunt in dem Reichtum der Farben, die andere „Brücke im Walde“ (1875), ganz einheitlich abgestimmt auf Grün. Sie ist von besonderem Interesse, da sie ganz deutlich hinüberweist auf Cézanne in der reinen Modellierung mit Farben und Tönen, in der leich-



HANS THOMA VILLA BORGHESE



MAX SLEVOGT — KINDERBILDNIS

Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

ten und schwingenden Bewegtheit, in der Auflockerung und Vergeistigung des Gesamtgefüges; zwischen Courbet und Cézanne (der 1874 mit Pissarro in Auvers s. Oise zusammen war). Cézanne ist entscheidend vertreten durch den „Raucher" (1896) (Abb. S. 389), dessen Gegenstück die Sammlung Morosoff in Moskau ziert; ein Bild, das in seiner geistigen Monumentalität überraschend schnell die Museumsbesucher bezwungen hat und gerade Arbeiter immer wieder erschüttert und bewegt; ein Stück von reinster farbiger Haltung, geschlossen in Form und Aufbau. Van Gogh ist erst andeutungsweise mit einem Stilleben (Sonnenblumen) vertreten, das seine Pinselschrift jedoch deutlich genug enthüllt im Strudel energiegefüllter Farben, im Gegensatz etwa zu den sinnlichen Reizen und dem Reichtum schäumender Farbwogen, durch die das früherer Zeit entstammende Stilleben Renoirs ausgezeichnet ist, das — nicht das schlechteste Zeichen —, noch immer nicht in eine brauchbare Photographie umgesetzt werden konnte. Coutures Frauenakt hat eine gewissermaßen genealogische Bedeutung, weil er die Beziehungen zu Feuerbach schon im kleinen Format aufdeckt.

Neben den Sälen dieser Werke „klassisch gewordener" Maler ist schon früh (der Entstehung der Sammlung entsprechend) die junge Kunst der Werdenden gesammelt und gepflegt worden; zunächst unter der Leitung des Kunstvereins mehr zufällig, unter Betonung akademischer oder einheimischer Werke. Die Sammlung der letzteren wurde auch während des vergangenen Jahrzehntes weitergeführt; Dillinger, Schindler, Stohner und andere zogen in die Galerie ein. Daneben vollzog sich aber ein bewußter und systematischer Ausbau der Sammlung nach der Seite der jüngsten Kunst. Hodlers „Lied aus der Ferne" (Abb. S. 391) gibt gewissermaßen den Auftakt: eines der klarsten, unkompliziertesten und unverbrauchtesten Bilder seiner Ausdruckskunst. Kokoschka folgt mit einem das Geistige gewissermaßen skelettartig bloßlegenden Porträt A. Forels (Abb. S. 393), das schon vor sieben Jahren erworben wurde. Während der Kriegsjahre wurden wiederum badische Künstler der jungen Generation berücksichtigt: A. Haueisen und A. Hildenbrand, A. Kanoldt, A. Strübe, K. Wieck, K. v. Freyhold und K. Hofer (Abb. S. 388), dessen „Daniel in der Löwengrube" allerdings bereits 1911 erworben wurde. Von sonstigen Jüngeren ist Weisgerber mit einem charakteristischen Werk vertreten, Heckel mit einer großen Landschaft (Abb. S. 392), Pechstein mit einem Stilleben, Eberz mit einer religiösen Komposition, Pellegrini mit einem reizvollen Akt und E. Scharff mit einem formschönen Bild „Pferde an der Tränke", das in der zurückhaltenden blauen Farbigkeit etwas Mystisches und Verträumtes bekommt. Der Ausbau dieser Sammlung der Werdenden war durch mancherlei Umstände die letzten Jahre behindert; wer diese lebendigste Kunst in der



Mannheim
Städtische Kunsthalle

WILHELM TRÜBNER
STILLEBEN. 1873



Mannheimer Kunsthalle eingehend und eindringlich verfolgen will, muß die Mappen der graphischen Sammlung durchsehen, die trotz beschränkter Mittel neben dem Ausbau einer Sammlung deutscher Meisterzeichnungen die Kunst der jungen, lebenden Generation in all ihren graphischen Äußerungen gesammelt und aufgespeichert hat.

Einen neuen Akzent hat die Kunsthalle erhalten durch die Ausgestaltung einer Sammlung moderner Ausdrucksplastik. Die Werke sind gegenwärtig in einem besonderen Raume aufgestellt und in erhellender Weise mit Bildhauerzeichnungen vereinigt, ein Prinzip, das zum erstenmal in einer Sonderausstellung kurz vor dem Kriege erfolgreich zur Anwendung gekommen war. Dank einer Stiftung ist das Werk Lehmbrucks stark, reich und vielseitig vertreten in seinen Hauptstücken, als deren bedeutendstes der „Niedergedrückte" erscheint, der im vorletzten Jahre entstanden ist. In der seelischen Erfülltheit, die diese edlen Formen und kubischen Rhythmen auszeichnet, wirkt dieses Werk doppelt erschütternd angesichts des Schicksals dieses Frühverstorbenen. Karl Albiker (Abb. S. 395) und Wilhelm Gerstel sind gut vertreten, mit Recht ein Stolz der badischen Heimat. Ihre Werke zeigen oft eine merkwürdige Gemeinsamkeit; sie sind meisterlich in der seelischen Belebung der Oberfläche und — besonders bei Albiker — in der sicheren Bewältigung des Bewegungsrhythmus. Hallers „Stehende" hat die verhaltene Kraft und plastische Geschlossenheit dieses Deutsch-Schweizers. Von Kolbe sind neben anderem zwei Seltenheiten da: der Kopf des Chinesen (Abb. S. 390) und die Büste R. von Kühlmanns. Fioris bronzener Jüngling wirkt durch die klare Ausdrucksgeste und kontrastiert in gewissem Sinne merkwürdig mit dem „Athleten" Edwin Scharffs, der erfüllt ist von einer plastischen Gespanntheit und körperlichen Geladenheit; auch seine trotz leisem Archaismus lebensprühende Büste der Schauspielerin Mewes finden wir hier. Ein wenig bekannter Bildhauer, Erich Stephani, ist mit einigen Terrakotten vertreten, die eine Farbigkeit im antiken Sinne erstreben. Zuletzt nicht am wenigsten muß



GUSTAVE COURBET — PFERD IM WALDE (1863)



EDUARD MANET — AUSSCHNITT AUS DER „ERSCHIESSUNG KAISER MAXIMILIANS" (1867)

Maillol genannt werden, dessen reine plastische Größe in nicht geringem Maße Ahne mancher neuen Schöpfung geworden ist; die Bronzefigur einer stehenden Frau sowie die Büste Renoirs gehören der Sammlung an.

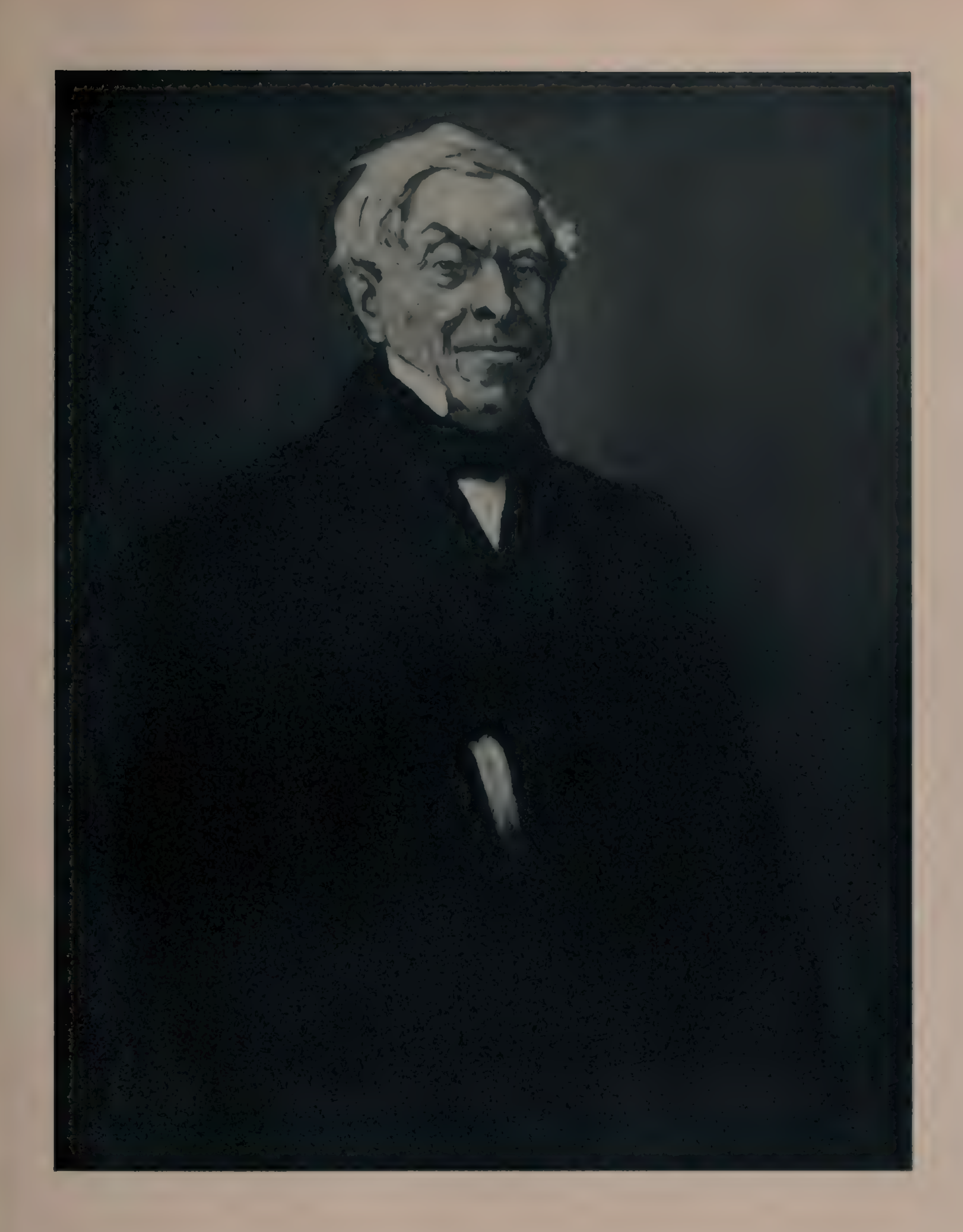
Hiermit ist der knappe Bericht über Anlage und Inhalt der Mannheimer Kunsthalle erschöpft. Mehr als vielleicht in irgendeiner anderen Stadt ist das Museum als Ort der Aufbewahrung wertvoller Objekte aus seiner Isoliertheit herausgerissen und in einen lebendigen Zusammenhang mit der Bevölkerung gerückt; es ist das, was man sich gewohnt hat, als „Mannheimer Kunstbewegung" zu bezeichnen, hier herangewachsen. Die Jahre vor dem Krieg sahen diese Entwicklung auf einem stark ansteigenden Wege. Der Krieg, der die Massen dem Boden entwurzelte, hat mit all seinen äußeren Hindernissen lähmend und hemmend gewirkt. Nun, da die Zukunft eines — wenn auch noch so harten Friedens winkt, beginnt der Boden sich zu heben und die Schollen fangen an frühlingshaft aufzubrechen. Auch in der Zeit tiefen Elendes, das uns bevorstehen mag, oder vielleicht gerade dann —, wird die Kunst ihre erhebende und befreiende Bedeutung, ihre hohe Sendung haben; nicht am wenigsten in einem Orte, in dem sie gesammelt wurde weder als Luxus noch als Rarität, sondern aus dem Zusammenhang und zum Wohle des gesamten Volkes.

Dr. W. F. Storck

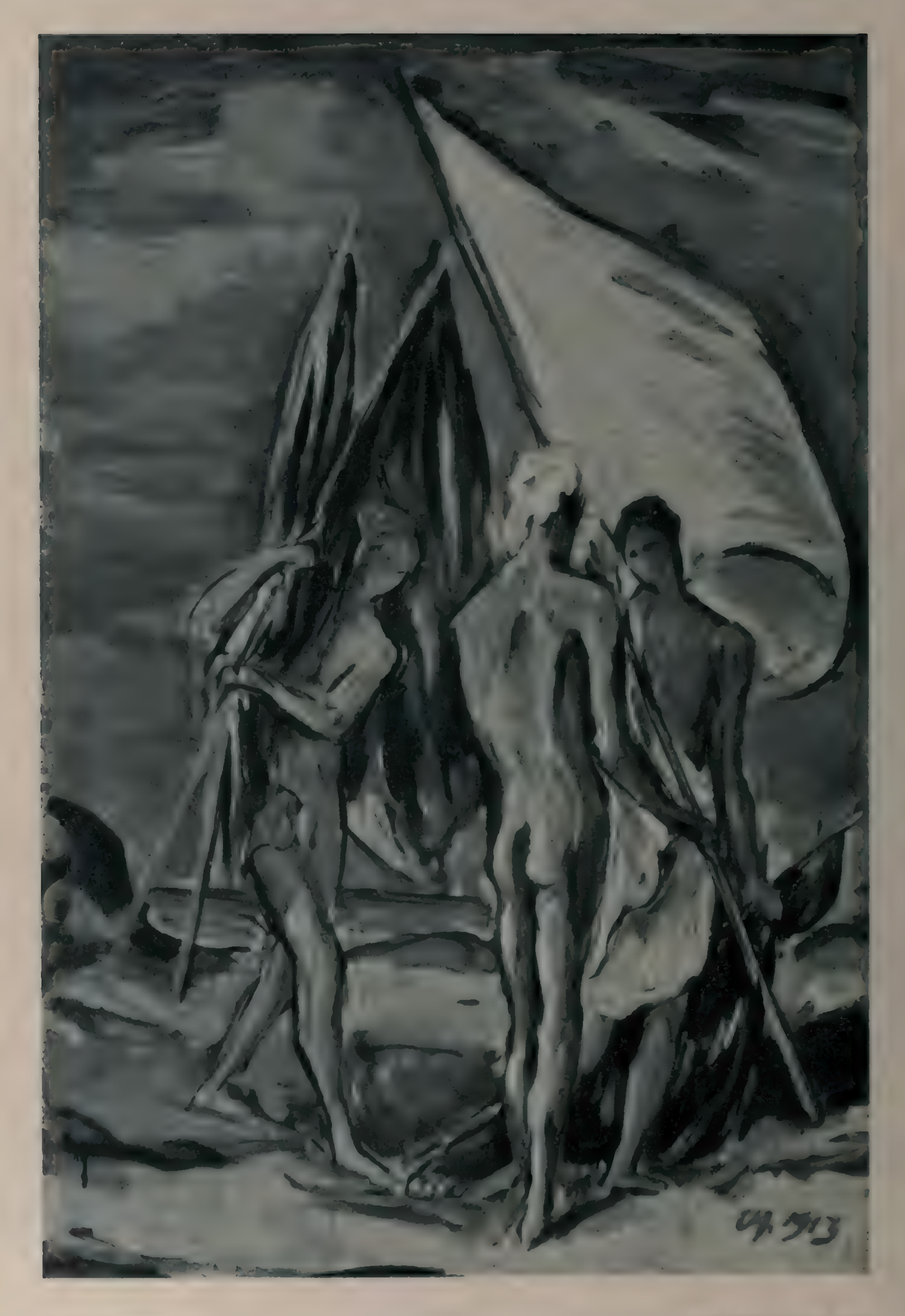
ZUR KUNSTKRITIK DER TAGESPRESSE

Wenn es wünschenswert ist, gerade die alltäglichsten, unverrückbaren Einrichtungen der gewohnheitsmäßigen Erstarrung und Abstumpfung dadurch zu entziehen, daß man sich von Zeit zu Zeit unbefangen über ihre Notwendigkeit, Grenzen und Ziele Rechenschaft gibt, so wird die Kunstkritik der Tagespresse einer solchen grundsätzlichen Revision um so öfter bedürfen, als ihr eine Macht anvertraut ist, die zu der Gleichgültigkeit, mit der sie gehandhabt zu werden pflegt, in keinem Verhältnis steht. Der Einwand, ob die Kunstkritik in der Tagespresse überhaupt an ihrem Platze sei, darf als ein unfruchtbares Bedenken gegen notwendige Übel füglich beiseite gelassen werden; es kann ihr nicht dadurch geholfen werden, daß man ihr Existenzrecht anficht, sondern nur indem man sich unverwandt ihren reinsten Sinn und ihr höchstes Ziel vor Augen hält: die unvergleichliche Möglichkeit, auf weite Kreise erzieherisch zu wirken.

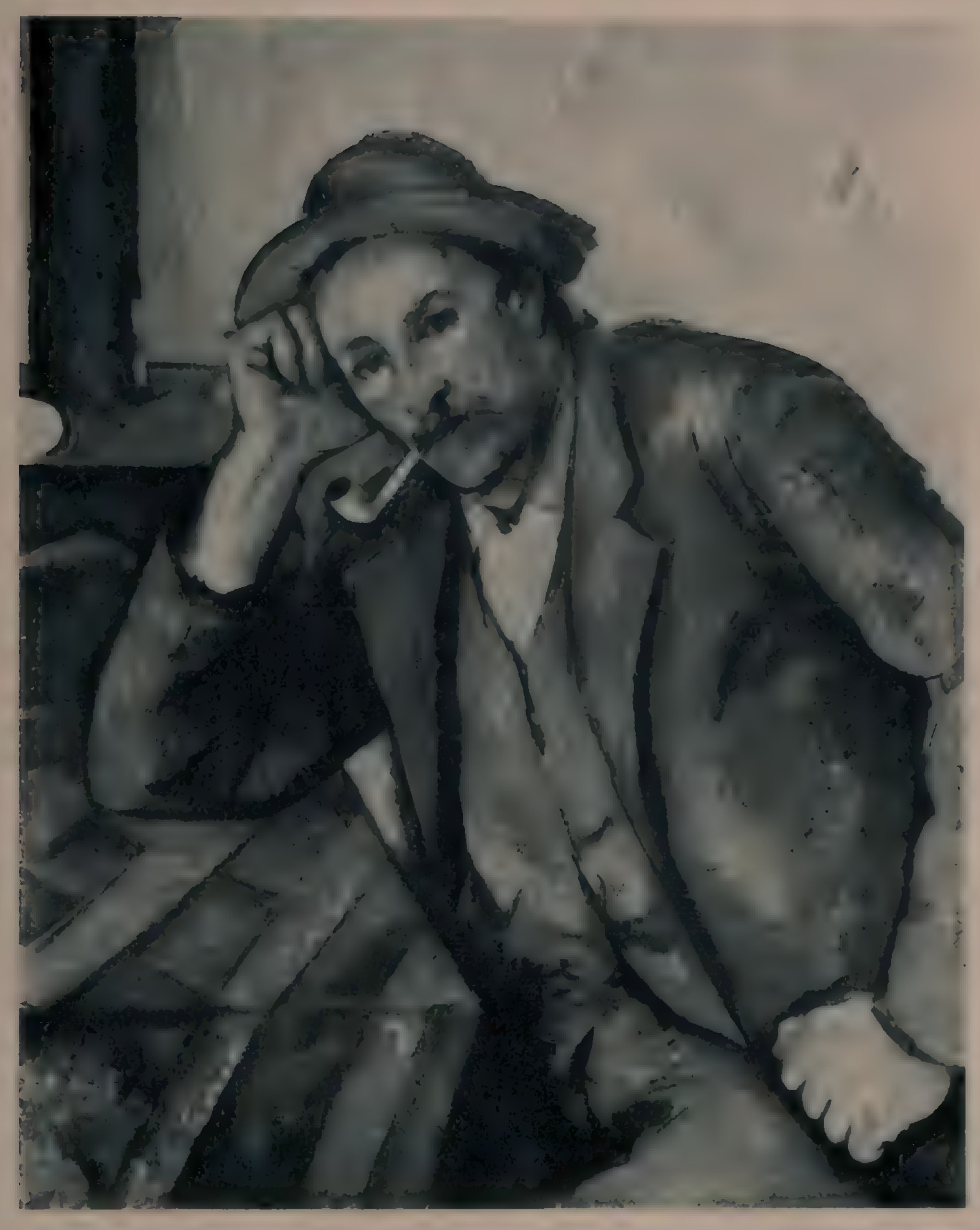
Es ist klar, daß der Rezensent der Tagespresse, der unter dem Druck der aktuellen, häufig ganz zusammenhangslosen Erscheinungen schreibt, auf ein milderes Urteil Anspruch hat, als der Essayist oder jeder Autor, der sich mit Muße über den Gegenstand seiner Wahl systematisch verbreiten kann. Ein Fehlgreifen im Einzelnen wird ihm gerne nachgesehen, man



HONORÉ DAUMIER — JULES MICHELET



KARL HOFER FAHNENTRÄGER (1913)



PAUL CÉZANNE DER RAUCHER (1896)

verlangt aber mit Recht, daß seine Referate im ganzen den Zusammenhang einer einheitlichen persönlichen Stellungnahme erkennen lassen; denn nur auf dieser Grundlage kann sich der Kritiker die schwere Verantwortung gegen Künstler und Publikum zumuten, die sein Amt ihm auferlegt. Wie gewaltig sein Einfluß in der Tat auf den Leser sowohl, als — was viel schwerer wiegt — auf den schaffenden Künstler sein kann, weiß heute jedermann und zum Überfluß sind erst in neuerer Zeit wieder einmal die daraus folgenden Unzuträglichkeiten von berufenster Seite eindringlich dargestellt worden.*) Selbst wer dem Urteil des Kunstrichters mit Grund widersprechen zu können glaubt, befreit sich kaum je von dem eigentümlichen Bann der Presse. Unvermerkt wird das selbständige Urteil abgebogen, indem man sich mit dem berufsmäßigen Kritiker auseinandersetzt, namentlich da, wo man selbst schwankend war. Schwankend und urteilslos ist aber die gewaltig überwiegende Mehrzahl der Menschen, gerade auf dem Gebiet der Kunst und der bildenden insbesondere. Alle Konzert-

*) Bruno Walter, Kunst und Öffentlichkeit. Süddeutsche Monatshefte. Oktober 1916.



GEORG KOLBE KOPF EINES CHINESEN



FERDINAND HODLER LIED AUS DER FERNE



ERICH HECKEL LANDSCHAFT



O. KOKOSCHKA BILDNIS DES PSYCHIATERS FOREL

Mit Genehmigung von P. Cassirer, Berlin

programme und der ganze Theaterspielplan eines Jahres lassen ja auch nicht annähernd so viele Musiker, Dichter und Schauspieler zu Gehör kommen, als sich bildende Künstler in einem Museum oder einer Ausstellung vereinigt finden. Hier gilt es in der zudringlichen, unabweislichen Gegenwart so vieler widerspruchsvoller Eindrücke das klare Urteil zu retten und unter dem Wust des Gleichgültigen, Alltäglichen das Zukunftsreiche, Wertvolle, Einzigartige herauszufinden. Daß man über das Gesehene reden und urteilen will, ist eine selbstverständliche und verzeihliche Anmaßung; je verzweifelter aber die Rat- und Urteilslosigkeit im Publikum, desto gewichtiger wird die Meinung der Presse. Sie dient als Richtschnur und liefert den Stoff, aus dem sich rasch und mit eigentümlicher Verwischung des Begriffs vom Autorrecht die „eigene Meinung" des einzelnen entwickelt.

Dieser Einfluß auf die Öffentlichkeit ist der Stolz des Kritikers, er wälzt aber zugleich eine geradezu erdrückende Verantwortung auf ihn. Für den Künstler bedeutet sein Urteil in den meisten Fällen den Gradmesser seiner öffentlichen Anerkennung und damit zugleich auch seines materiellen Erfolges. Denkt er aber an sein Publikum, so schreibt er mit dem verdrießlichen, ja beschämenden Bewußtsein, daß seine persönliche Meinung, über die er ja im Grunde nie hinauskommen kann, als ein objektiver Maßstab hingenommen und weitergegeben wird. Zu alledem kommen noch die zahllosen unsachlichen Ansprüche, die ihn in der Ausübung seines Amtes hemmen: Man will seine Meinung hören und verlangt andrerseits, daß er „objektiv" sei, d. h. keine Meinung habe; der politischen Tendenz seiner Zeitung soll sich auch sein künstlerisches Glaubensbekenntnis irgendwie anpassen, der Schonung

gegen Tote, die sich doch nur auf Persönliches erstrecken kann, soll er auch das sachliche Urteil unterwerfen und gegen eine ganze Reihe von Künstlern mit gefestigtem Ruf sind ihm offene Aussetzungen ohne weiteres überhaupt untersagt. Im Interesse der Faßlichkeit verlangt man Lob und Tadel in platten Worten, womöglich nach irgendeiner leicht erkennbaren Tendenz bequem formuliert; jede Erscheinung soll rasch in ein paar geläufige Kategorien eingereiht werden und selbst das Gleichgültigste — ja gerade dieses! — darf nicht unerwähnt bleiben. Damit ist die Kritik zur Berichterstattung herabgewürdigt, die autonome Freiheit, mit der allein sie die Tragweite ihrer Äußerungen verantworten kann, geknebelt oder gedankenlos preisgegeben, und die Würde vergessen, die ihr durch die Nötigung, sich zum Urteil über den Künstler aufzuschwingen, naturgemäß zusteht. Man wundere sich also nicht, wenn sie sich durch laue Oberflächlichkeit dem unlösbaren Konflikt ihrer Aufgabe zu entziehen sucht.

Vor allem müßte dem Rezensenten gestattet sein, sich nur soweit vernehmen zu lassen, als ihn der Gegenstand anregt. Sein Beruf wäre, was er als bedeutend erkannt hat, mit Wärme zu vertreten und der Empfänglichkeit des Lesers nahezubringen; was er entschieden ablehnen zu müssen glaubt, sollte er womöglich nur antithetisch, zur Klärung positiver Werte heranziehen, die Menge des Gleichgültigen aber gewissenhaft übergehen. Jeder weiß, wie er selbst in der wertvollsten Ausstellung nur da und dort fühlbare Eindrücke empfängt. Warum soll also der Kritiker vor jedem Werk automatisch ein Urteil hervorpressen? Die Öffentlichkeit muß immer wieder und mit Nachdruck darüber aufgeklärt werden, daß sich in einer Kunstausstellung durchaus nicht lauter Künstler zusammenfinden, sondern daß dieser Begriff im reinsten, priesterlichen Sinn nur auf ganz vereinzelte Auserwählte zutrifft, denen die überwiegende Mehrzahl von malenden, bildhauernden und bauenden Laien gegenübersteht. Ohne den Wert und Nutzen dieser letzteren zu unterschätzen, müßte die Kritik alle Mittel einsetzen, um den potenziellen Unterschied fühlbar zu machen, der die unendlich seltene Gabe echter, vollwertiger Künstlerschaft von dem gewerblich nachbildenden Talente trennt. Die landläufige, ganz verschwommene Vorstellung von großen und kleinen Künstlern müßte durch die grundsätzlichere Bewertung: Künstler oder Nichtkünstler richtig gestellt werden und zwar um so nachdrücklicher, je mehr die Zahl der Kunstproduzenten zunimmt. Wenn auch die Grenze nie streng zu ziehen sein wird, so kann doch schon der Versuch, einen solchen Maßstab durchzuführen, die verwirrende, aber allgemein herrschende Vorstellung an der Wurzel treffen, daß jedes irgendwo ausgestellte Gemälde ein Kunstwerk sei.

Wie weit vermittelt die Ausstellung ein Abbild unserer gesamten künstlerischen Verfassung und wer trägt die Hauptakzente? Anstatt über diese Fragen Klarheit zu schaffen und damit die Anerkennung des Wertvollen zu fördern, muß die Kritik durch Aufzählen möglichst vieler Namen den Ehrgeiz der Aussteller befriedigen und womöglich noch den Käufer über den Kurswert der dargebotenen Ware auf dem Laufenden halten. Und wozu? Um einem Allerweltsbegriff von Gerechtigkeit Genüge zu tun, um der Masse und ihren Ansprüchen auf Gleichberechtigung zu schmeicheln. Ob und wie weit diese Ansprüche auf dem Gebiet künstlerischer Fragen überhaupt aufrecht zu erhalten sind, wird gar nicht untersucht, sondern man übernimmt sie ohne weiteres aus dem sozialen Leben, unbekümmert um die absurde Entwertung des Urteils, die sie nach sich ziehen und achtlos gegen ihre verhängnisvolle Rückwirkung gerade auf sozialem Gebiet. Denn tatsächlich wendet sich diese laue Gerechtigkeit gegen ihre eigenen Motive, indem sie das Mittelmaß unterstützt, dem auf die Länge doch nicht zu helfen ist und das notwendig im sogenannten Künstlerelend endet. Ein hoher Maßstab, sachlich bis zur Härte gehandhabt, ist für die Kunstkritik das wahre Gebot der Menschlichkeit.

Was die Gerechtigkeit im Sinn eines objektiven Werturteils anlangt, so überlasse man sie der Kunstgeschichte. Dem Referenten der Tagespresse aber sei eine persönliche Überzeugung ebenso gestattet, wie seinen Kollegen auf politischem Gebiete; denn nur unter der Voraussetzung eines stark subjektiven Einsatzes von Beifall und Ablehnung wird er das verwirrende Bild, das die künstlerischen Erscheinungen des Tages bieten, irgendwie klären können und damit auch im Leser die Lust zur Stellungnahme anreizen.

Einen gewissen Ausgleich könnte diese Einseitigkeit des Urteils in einer Mehrzahl von Referenten finden, indem nämlich zwei oder drei verschiedenartige Kritiker an ein und derselben Stelle über die gleiche Ausstellung zu vernehmen wären. Einem verständnisvollen Redakteur müßte es wohl gelingen, die verschiedenen Stimmen so zu wählen, daß sich bei aller Gegensätzlichkeit, auf die es ja gerade ankäme, doch eine gewisse Harmonie des Akkordes ergäbe, und die Zeitung wäre in keiner Weise überlastet, wenn sie statt eines „Bandwurmreferates" dreimal einen kurzen Überblick



KARL ALBIKER — FLIEHENDE

von verschiedenen Standpunkten abzudrucken hätte. Auch eine Irreführung des Lesers wäre bei dieser Mehrstimmigkeit der Kritik nicht zu befürchten: Es kann nur im Interesse der Öffentlichkeit liegen, wenn allmählich die gesunde Skepsis erwacht, die die Kritik als das auffaßt, was sie ist, nämlich die Meinung eines einzelnen, ohne jede axiomatische Gewähr und Dauer. Nicht eine Uniformierung des Urteils, ein Überreden zu dieser oder jener Richtung, ein Erleuchten der Massen mit hohen Kunstphilosophemen, sondern die Neutralisierung ihrer angeborenen und anerzogenen Vorurteile ist die Aufgabe, die die Kritik der Tagespresse an ihren Lesern zunächst zu vollziehen hat. Erst hierauf kann die freie Beweglichkeit der Aufnahme folgen, die zum Urteil in künstlerischen Dingen erforderlich ist und mit der es dann jedem freisteht, die ihm entsprechende Richtung einzuschlagen.

Der Versuch einer mehrstimmigen Kritik ist vor einiger Zeit anläßlich der neuen Ausgabe von Heinrich Manns Werken in der „Zeitschrift für Bücherfreunde" gemacht worden (Beiblatt IX, 159 ff.). Gerade bei der literarischen Rezension aber, die sich ähnlich wie die Musikkritik mit der Bewertung einer Persönlichkeit befaßt, ist der Vorteil dieses Verfahrens zum mindesten nicht so handgreiflich, wie bei der Sichtung der Massenproduktion, die in unseren großen Kunstausstellungen auf den Markt geworfen wird. Denn hier kann es sich eigentlich nie um mehr als die Voraussetzung einer eingehend differenzierenden Kritik handeln, nämlich um das Hervorholen des Nennenswerten aus der Menge des Gleichgültigen; und dafür leistet allerdings der Konsens verschiedener Meinungen bessere Gewähr, als das Urteil des einzelnen. Sollte der Kritiker durch die Einbuße seiner unwidersprochenen Alleinherrschaft eine Schwächung seiner Macht befürchten, so bekundet er damit, daß er sich ein überzeugendes Urteil überhaupt nicht zutraut, sondern mehr auf den Glauben seiner Leser rechnet, als auf ihren Verstand. Er müßte es sonst nur freudig begrüßen, wenn er sich mit vollem persönlichen Anteil für seine Überzeugung einsetzen dürfte und die „objektive Gerechtigkeit", die, soweit es sich um künstlerische Fragen der Gegenwart handelt, in den Bemühungen des einzelnen doch immer ein philiströser Schemen bleibt, dem Gegengewicht seiner Konreferenten überlassen könnte.

Den heutigen Verhältnissen wäre diese Teilung der Kritik besonders angemessen. Es ist geplant, in der Kunst, d. h. in der Kunstwirtschaft den sozialen Forderungen dadurch genug zu tun, daß jedem, der überhanpt nur ein Stück Leinwand mit Farbe zu bestreichen unternimmt, von Staats wegen die Möglichkeit der Ausstellung zugesichert wird. Nicht die Übereinstimmung künstlerischer Ziele, sondern lediglich die Gemeinschaft des Handwerks und der Steuerentrichtung wird in diesen Ausstellungen die Künstler und Kunstübenden zusammenführen. Wir haben also Bilderansammlungen von einem Umfang und vor allem von einer — gelinde ausgedrückt — Mannigfaltigkeit des Niveaus zu erwarten, im Vergleich zu denen unsere üblichen Glaspalast-Veranstaltungen wahre Eliten bedeuteten. Eine Neugestaltung der Kritik wird damit notwendig Schritt zu halten haben, vor allem weil das Urteil des einzelnen noch weniger als vorher der Fülle des Gebotenen wird gerecht werden können, ferner aber, weil die Ausstellenden, in der Tat nicht ohne Fug, fordern können, daß durch ein mehrstimmiges Pressereferat eine gewisse ausgleichende Gerechtigkeit geschaffen werde.

Wie weit freilich der Gesichtswinkel sozialer Gerechtigkeit zu künstlerischer Erkenntnis überhaupt tauglich sei, ob nicht vielmehr das aristokratische Wesen der Kunst allen Ansprüchen auf Gleichberechtigung Hohn lache, ist eine Frage, an die wir gegenwärtig kaum in Gedanken rühren dürfen: Sie würde uns zu tief in das Elend unseres geistigen Lebens, soweit es wenigstens öffentlich in Erscheinung tritt, hineinblicken lassen.

Rudolf Oldenbourg



J. W. SCHÜLEIN FELDARBEIT

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

DIE AUSSTELLUNG DER MÜNCHNER NEUEN SECESSION 1919

Einst schien über der Pforte der Münchner Neuen Secession mit mystisch-unsichtbaren Lettern ein Satz Maeterlincks geschrieben: „Schlafen wir auf unserer Vergangenheit nicht ein! Je glücklicher oder glorreicher sie ist, desto verdächtiger muß sie uns werden, sobald sie sich wie ein Gewölbe über unserem Leben zu runden trachtet, sobald sie nicht unablässig unter unseren Blicken sich wandelt . . ."

In der Abkehr von der Tradition schien das Merkwürdige und Bedeutsame der Gruppe zu liegen. Auch wer sich mit den in diesen Ausstellungen gezeigten Kunstwerken und in die Erscheinung tretenden Persönlichkeiten nicht befreunden konnte, mußte anerkennen, daß hier ein Häuflein zielbewußter Leute zusammengetreten sei, das gesonnen schien, der Stagnation im Münchner Kunstleben, der überstarken Betonung der Tradition entgegenzuwirken. Diese Hoffnung trog nicht. Indessen darf nun auch nicht, wie es leider geschieht, der Fall eintreten, daß eine andere Art von Tradition entsteht, eine Tradition, die man Selbstkopie oder Inzucht nennen muß. Es ist nämlich an dem, daß allmählich jede Ausstellung der Neuen Secession wie der Abklatsch der vorausgegangenen erscheint; es bildete sich wie bei anderen Gruppen eine Tradition im Austeilen der Plätze und im Hängen, die Mitgliedschaft und die Ausstellungsmöglichkeit für Nichtmitglieder bleibt allzu eng begrenzt, und — was am bedenklichsten ist — die Entwicklung der Gesamtgruppe gerät ins Stocken, weil auch die Einzelleistungen merkwürdig stationär geworden sind.

Das soll nicht heißen, daß die diesjährige



WALTER TEUTSCH — SEELANDSCHAFT MIT SCHAFHERDE

Ausstellung der Münchner Neuen Secession



RUDOLF SIECK — BEI BERNAU

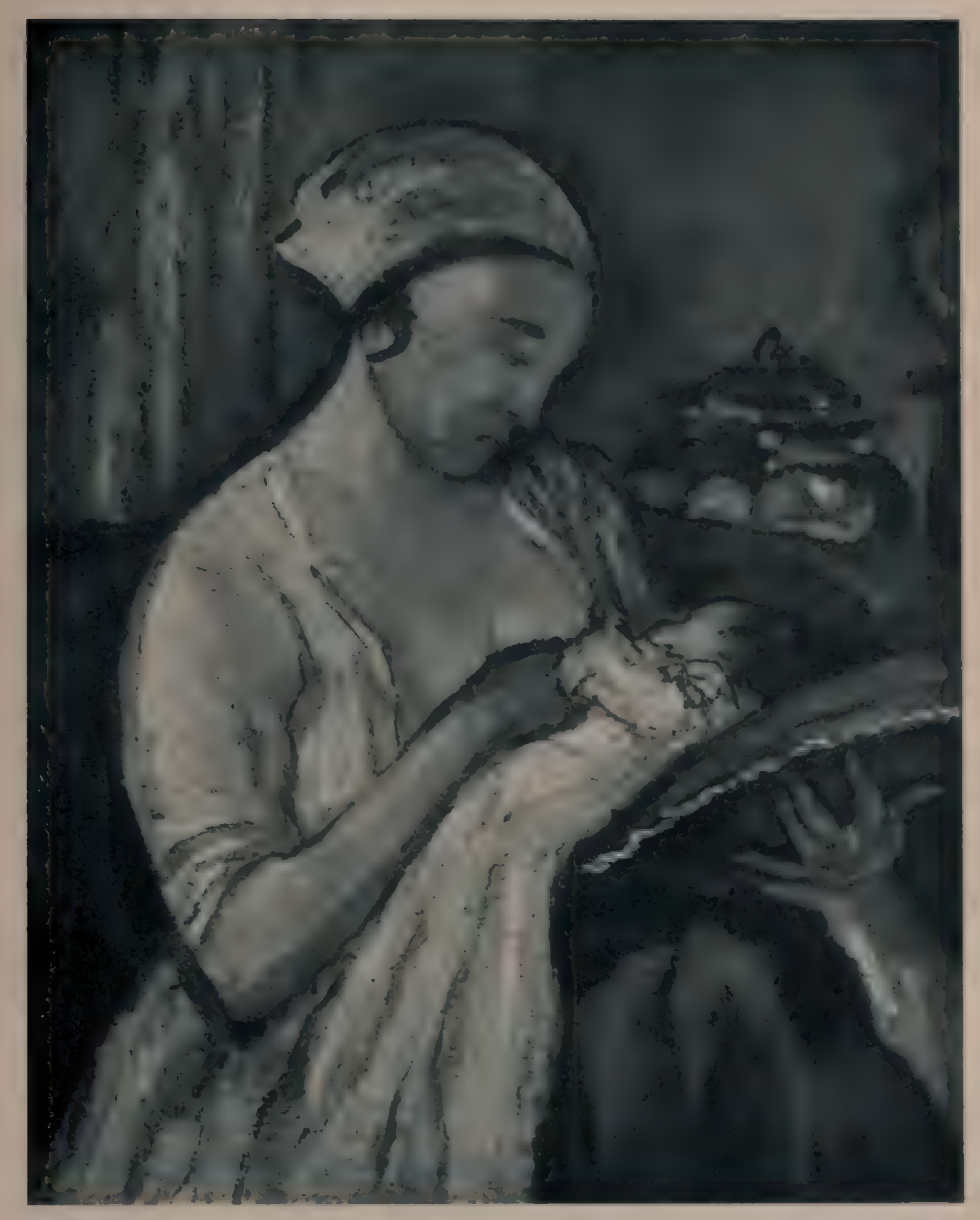
Ausstellung der Münchner Neuen Secession



OTTO KOPP — AKT
Ausstellung der Münchner Neuen Secession

Ausstellung, die fünfte in der Jahresreihe, absolut langweilig oder verdrießlich ist. Ganz gewiß gehören die Veranstaltungen der Neuen Secession immer noch zum Eigenartigsten, was sich im Münchner Kunstleben begibt, obwohl die ursprüngliche Kühnheit von ihnen genommen ist. Ihr Besonderes ist das Nebeneinander von sehr Schönem und sehr Scheußlichem. Dieses Ungeklärtsein ist anziehend. Das wohltemperierte Niveau und die dekorative Ausgeglichenheit der (alten) Secession fehlen. Das erklärt sich aus dem Ensemble. So hängen etwa neben den ganz in sich ruhenden, abgeklärten Landschaften Rudolf Siecks die knapp an der Grenze der Komik hinstreifenden Arbeiten von E. Klinker, die in ihrer überbewußten Naivität nicht das primitive Stammeln einer nach Ausdruck ringenden schlichten Seele, sondern blanke Manier bedeuten und auf keinen Fall hätten zugelassen werden dürfen. Ich muß mich auch stets aufs neue fragen, ob in den naiven Bildern und Zeichnungen von Unold und Campendonk und in den von den Leuten der Neuen Secession so hochgeschätzten Kompositionen Paul Klees tatsächlich „das elementare Lebensgefühl, wo das Denken und Schaffen des Menschen noch einer religiösen Offenbarung gleicht", emporsteigt oder ob man es da etwa doch nur mit geistreichen Spielereien, mit Übersetzungen literarischer Motive in den Bildausdruck zu tun hat. Es ist begreiflich, wenn unbefangene, mit gesunden Sinnen begabte, auf die Optik des Impressionismus eingestellte Menschen vor Arbeiten dieser Art erschrecken oder sie in temperamentvollen Ausbrüchen weit von sich weisen. Ähnliche Erlebnisse wiederholen sich bei den Bildern von Joseph Eberz, der in diesem Jahre besonders flau vertreten ist, von Oskar Coester, dessen Stillebenmalerei sich auf der Linie des Allerunannehmbarsten bewegt (während ein Waldbild, vor etwa zehn Jahren gemalt, den Künstler zu einleuchtenderen Zielen hinhaltend erweist), von Niestlé, der Marc verkennt, und bis zu einem gewissen Grad auch bei den Gemälden Seewalds, obwohl hier, wie bei Kanoldt (so unsinnlich-freudlos seine Stillleben auch sein mögen) das Aufsteigen eines Stils, eines starken malerischen Pathos, das zu neuen Ufern drängt, ebenso verspürbar ist wie das unzweifelhafte starke technische Können.

Indessen empfiehlt es sich, mehr zu den positiven als zu den problematischen Erscheinungen der Ausstellung sich zu halten. Diesen Werken dienen die wilden und komischen, un-



JULIUS HESS — MUTTER UND KIND

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

annehmbaren und aufreizenden Arbeiten ihrer Umgebung als ausgezeichnete Folie. Mit desto größerer Dankbarkeit naht man sich ihnen, versenkt sich in sie. Der Landschaften Siecks (Abb. S. 399), die in ihrer flächigen, stillen Behandlung an Gobelins gemahnen, habe ich schon gedacht: sie stehen vornehm und fern in ihrer Nachbarschaft. Die Bildnisse Jagerspachers, mit ungewöhnlicher Könnerschaft gemalt und in der formalen Durchführung weiter getrieben, als es heute gemeinhin üblich ist, basieren auf psychologischer Durchdringung der Porträtierten: es sind wirkliche, echte Bildnisse. Ein rührend zartes Kinderbildchen stammt von der verstorbenen Frau Helene Jagerspacher-Häfliger, mit der eine feine, sympathische, echt frauliche Künstlerin aus dem Kreis der Neuen Secession genommen wurde. Ein anderes Kinderbild (Abb. S. 403) hat Frau Maria Caspar-Filser zur Urheberin: es ist leuchtender, stärker, fast möchte ich sagen: bravouröser gemalt als das innige Köpfchen des Jagerspacher-Kindes; es entschlägt sich der Zartheit und Empfindungstiefe, indem es das Modell



KARL CASPAR — SCHWÄBISCHE MADONNA

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

nur als Vorwand für eine stillebenmäßige Malerei nimmt, wie sie auch die mächtigen Blumensträuße erfahren, die bestrickende farbige Dichtungen von schillerndster Oberfläche sind. Karl Caspar schöpft seine Motive aus den Bezirken der religiösen Malerei; ein Nachtgespräch mit der ins Profil gerückten, ernsthohen Christusgestalt ist voll andächtiger Schauder, während die „Schwäbische Madonna", nur beiläufig als Gottesmutter angedeutet, ein täftiges Bild voll lieblicher Heiterkeit ist (Abb. S. 402). Malerisch steht Brüne, dem man gerne in diesem Kreis begegnet, auch Lichtenberger, der entschlossene Kolorist, der farbenfrohen, optimistischen Kunst des Künstlerpaares Caspar nahe; bis zu einem gewissen Grad läßt sich auch Purrmann, der einst durch Zügels Schule ging, aber in Berlin und Paris sich anderen Idealen zuwandte, der Gruppe der absoluten Koloristen anschließen: sein Damenbildnis, sehr rein und klar gemalt, entspricht in der Qualität allerdings nicht seinem ausgezeichneten Stillleben, das kürzlich in der „Neuen Staatsgalerie" in München aufgehängt wurde.

Püttner kommt von der schönen, satten Ton- und Atmosphäremalerei, der er sich in seiner



MARIA CASPAR-FILSER FELICITAS

Ausstellung der Münchner Neuen Secession



FRITZ CLAUS PORTRÄTBÜSTE. BRONZE

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

„Scholle“-Zeit ganz ergab, nicht los, so sehr er auch nach neuem Ausdruck ringt; schade, wenn er über solchem Experimentieren irgendwelchen Abbruch erlitte: dem großen Stilleben mit den Rosen, das sich einer gewissen Eckigkeit und harten Abgrenzung der Flächen befleißigt, dabei so wohlig und sammtig in der Binnenmalerei ist, merkt man den Kampf an; geschlossener, in sich ruhend, ist das kühn hingestrichene Selbstbildnis. Julius Heß, den man früher wohl gern mit Püttner zusammennannte, ist auf der alten Linie geblieben, stolz und sicher (Abb. S. 401). Ein Bild wie die Gartenlandschaft malt ihm so schnell keiner nach. Auch Max Feldbauer hat nur in den Außenbezirken seiner Malerei dem Modernismus geopfert; im wesentlichen geht seine Entwicklung zu immer stärkerer, breit hingelegter Farbigkeit durchaus natürlich weiter. Otto Kopp, den ich hier gerne anschließen möchte, verleugnet auch mit dem liegenden Frauenakt nicht, daß ihm viel Anregung von Weisgerber kam (Abb. S. 400). Schülein ist mit der einen großen Ernte-Landschaft („Feldarbeit“) ein ganzer Wurf gelungen (Abb. S. 397); der Eklektizismus, der sonst bei seinen Bildern überwiegt, ist hier überwunden, Eigenart bricht durch. Schinnerers und Großmanns Gemälde werden glücklich ergänzt durch ausgezeichnete graphische Arbeiten beider Künstler; namentlich bei Schinnerer, der bei der Vorführung seiner Radierungen zeitlich weiter zurückgriff, gibt das graphische Werk entwicklungsgeschichtliche Aufschlüsse (Abb. S. 406). Eine mir bisher nicht bekannte künstlerische Persönlichkeit, Carl Rössing, fällt gleichfalls durch graphische Arbeiten auf, durch die Holzschnitte zu einem „Münchhausen“, die der Groteskkomik des Themas durchaus gerecht werden; in den Malerei-Sälen sieht man vom gleichen Künstler ein breit behandeltes, in der Komposition eigenartiges Bild mit Feldarbeiterinnen (Abb. S. 407). Den Beschluß der Maler macht Walter Teutsch; die Wand, an der seine romantisch-phantastischen Bilder hängen, die Inhalt und Form glücklich vereinigen und wie moderne Märchenbilder anmuten, gehört zu den erquicklichsten, anmutigsten der Ausstellung (Abb. S. 398).

Die Plastik ist bei der Neuen Secession leider stets sehr schwach vertreten. Diesmal kamen nur zwei Bildhauer, beide mit wenigen Werken, die aber sind vollwertig. Zu Edwin Scharffs Mannequin-Statue mag man sich stellen, wie immer: sie ist ein interessanter Versuch, die Probleme des Expressionismus auf die Plastik zu projizieren. Prächtig ist auf alle Fälle die Büste der Mutter des Künstlers (Abb. S. 405). Eine runde, sympathische Bronze ist die Büste einer jungen Dame von Fritz Claus (Abb. S. 404). Schade, daß damit die Plastik



EDWIN SCHARFF — BÜSTE DER MUTTER DES KÜNSTLERS (BRONZE)
Ausstellung der Münchner Neuen Secession

schon erschöpft ist. Man fragt: Wo blieben Bleeker, Haller, Albiker, Gerstel, Wackerle? Man wäre versucht, auch bei den Malern eine solche Absenz-Liste aufzustellen. Sie könnte vielleicht zeigen, nach welchen Seiten hin sich für die Neue Secession Auswirkungsmöglichkeiten böten. Denn: um alles keine Inzucht! Nächstes Jahr müssen wir wieder frischer sein!

Wolf

Die schwerste und letzte Aufgabe des Künstlers ist die Darstellung des Gleichbleibenden, in sich Ruhenden, Stolzen, Einfachen, vom Einzelreiz weit Absehenden.

Nietzsche

Mehr Empfindung wird zum Schönen in der Kunst als in der Natur erfordert, weil es, wie die Tränen im Theater, ohne Schmerz, ohne Leben ist und durch die Einbildung erweckt und ersetzt werden muß.

Winckelmann



ADOLF SCHINNERER — MORGEN

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

DIE NEUE STAATSGALERIE IN MÜNCHEN

Im Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz in München (dem Gebäude, das früher die „Secession" innehatte) hat Generaldirektor Friedrich Dörnhöffer eine Galerie moderner Kunst, die Neue Staatsgalerie, eröffnet. Die Bestände dieser Sammlung sind teils der Neuen Pinakothek entnommen, teils handelt es sich um Neuerwerbungen, die bisher in den Depots aufbewahrt waren, teils sind Leihgaben für die Galerie gewonnen worden. Die plastischen Werke kamen zum größeren Teil aus der modernen Abteilung der Glyptothek. Der Grundgedanke, der für die Zusammenstellung der Sammlung maßgebend gewesen zu sein scheint, ist der, einen Überblick über die Entwicklung der europäischen Kunst von etwa 1870 bis auf die jüngste Vergangenheit zu geben und dabei den Anteil Münchens besonders zu betonen. Soweit es der Besitzstand des staatlichen Gemäldeschatzes Bayerns und die erreichbaren Leihgaben möglich machten, ist diese Aufgabe ausgezeichnet gelöst worden. Lücken sind natürlich unvermeidlich, und da es sich bei der behandelten Epoche um Werke und Persönlichkeiten handelt, die meistens noch nicht in klassischer Ruhe thronen, sondern mitten im Kampfe der Meinungen stehen, so wird der Kunstfreund, der sich zu einer ausgesprochenen Richtung bekennt, vielleicht von zu großer Konzilianz nach allen Seiten sprechen. Indessen ist eine öffentliche Galerie des Staates nicht dazu berufen, künstlerische Parteipolitik zu treiben. Sie hat das Beste zu nehmen, gleichviel ob es im Lager des stürmischen Fortschritts entstand oder von den Konservativsten kommt.

Der erste Saal, den man betritt, gehört dem



K. RÖSSING FELDARBEITERINNEN

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

frühen Marées, dem dunklen Tonmaler, dem man Hans Thoma mit einigen ausgezeichneten Bildern, Bildnisse und Landschaften, gesellte; auch Habermann ist mit ein paar Frühwerken, Haider mit einer wundervollen Landschaft und der langverkannte Ernst Zimmermann mit zweien seiner tief gefühlten Bildnisse vertreten. Der erste Achtecksaal, seinerzeit die „Tribuna" der Secession, ist Wilhelm Leibl und seinem Kreis eingeräumt. Die Hauptwand beansprucht das seelenvolle Bildnis der Frau Gedon. Trübner, Schuch, Alt, Hirth sind charakteristisch vertreten. Marées greift mit dem Offiziersbildnis noch hier herein: es hält neben den starken malerischen Werten Leibls stand. Aus dem Dunkel tritt man ins Helle: der nächste Saal gehört den Pleinairisten. Hier trifft man namentlich die Berliner Max Liebermann, Slevogt, Corinth, Leistikow, dazu einiges von Fritz v. Uhde, Kuehl, Zügel und Baisch.

Ein schmaler Korridor mit kleinen, anmutigen Bildern, meist aus der Münchner Schule hervorgegangen, leitet zum ersten Plastiksaal mit Werken von Hildebrand, Bleeker, Hahn über, dazwischen sind die prächtigen Rötelzeichnungen Marées' gehängt als Überleitung zu dem Allerheiligsten, zum Mittelpunkt der Galerie: dem Saal des späten Marées, des zu architektonischen Bildwirkungen strebenden Monumentalmalers, dem die Wände versagt blieben und der deshalb seine Fresken auf Holztafeln malte. Hier ist die architektonisch-freskomäßige Auswirkung, die seine Werke wollten, in geistreicher Weise durch Einbau der Bilder in die Wand rekonstruiert. Die drei Triptycha „Drei Heilige", „Die Werbung" und „Hesperiden" sind da, dazwischen in lockerer Wandaufteilung die Tafelbilder des „Goldenen Zeitalters".

Man betritt nun, den in gutem Lichteffekt zum Maréessaal etwas dunklen Plastikraum noch-

mal passierend, den Saal der Münchner, die den Sezessionismus heraufführten: prächtig in ungebrochener Frische „Die Auferstehung" A. v. Kellers, darum gruppiert Uhde, Stuck, Herterich, Zügel, Samberger, ein früher Weisgerber und Landschaften von Fritz Baer. Nebenan gibt es wieder Plastik, erfreulicherweise vorwiegend Werke der jüngsten Generation: Wackerle, Scharff, Haller, Bleeker, Gerstel; Entwicklungsmöglichkeiten sind hier für die Sammlung natürlich noch reichlich vorhanden. In dem Längskabinett, das sich anschließt, fesselt Rodin mit Plastik und Aquarellen. Ein Saal der Münchner, Künstler der „Scholle" und Wahlverwandte, dazu der „Pflüger" Segantinis, der in diesem Zusammenhang nicht ganz zu verstehen ist, kann rasch durchschritten werden auf dem Weg ins zweite Achteckkabinett, in dem hauptsächlich die Werke der sogenannten Tschudi-Spende untergebracht sind: Manets wundervolles „Frühstück im Atelier" und die „Barke", Werke Monets, Van Goghs, Cézannes. Der letzte Saal ist etwas wirr ausgefallen: Gauguin, Mathisse, Hodler, mit dem ein prächtiger Becker-Gundahl korrespondiert, Weisgerber, Kokoschka und die „Jüngsten", Caspar, Maria Caspar-Filser, Coester, Purrmann.

Eines ist sicher: frisch ist der Eindruck, den man gewinnt, und merkwürdige Zusammenhänge stellen sich heraus; es tritt weder Ermüdung noch Übersättigung ein. Da Wechselausstellungen in einzelnen Sälen vorgesehen sind, ist dafür gesorgt, daß die Galerie nicht erstarrt, sondern lebendige Auswirkungen ausstrahlen wird.

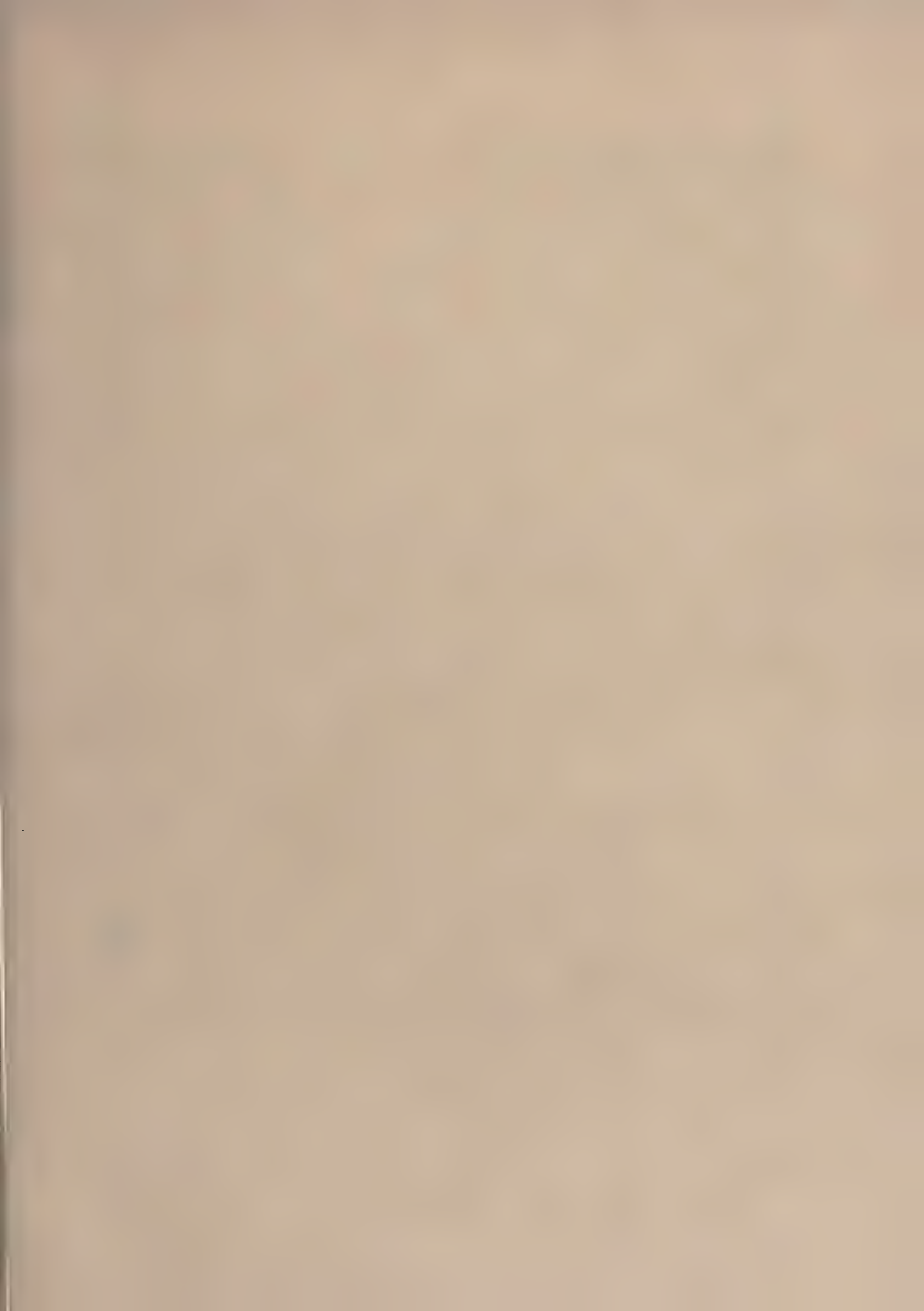
Wir werden diesem Vorbericht eine eingehendere Würdigung der neuen Galerie folgen lassen.

Wolf



ALEXANDER KANOLDT — CALLA

Ausstellung der Münchner Neuen Secession





Im Besitz der Galerie Caspari, München

WILHELM TRÜBNER
SELBSTBILDNIS



ERNST MORITZ GEYGER MUTTERWILD UND KALB (MODELL FÜR EINE BRUNNENANLAGE)
Akademie der Künste, Berlin

DIE AUSSTELLUNGEN DER AKADEMIE DER KÜNSTE, DER SECESSION UND DER FREIEN SECESSION IN BERLIN

Drei größere Ausstellungen! Eine vierte und fünfte stehen vor der Tür. Zu der großen Zahl der Kunstsalons ist fast noch ein Halbdutzend hinzugekommen. Daß der Boden Berlins sehr tragfähig ist, beweist ja auch diese Tatsache von neuem. Und die Ausstellungspolitik hielt sich nie in engeren Horizonten. Wo aber liegen die inneren Notwendigkeiten für die Existenz von zwei Secessionen, deren Mitglieder in der einen so gut wie in der andern Künstlergruppe Platz haben könnten? Und wo die Notwendigkeit einer Akademieausstellung, wenn ihre Einladungen an die Künstler nur dazu führen können, die guten Werke, mit denen sie eigentlich den Ausstellungen ihrer Vereinsgruppe angehören sollten, diesen zu entziehen?

Man erfährt, daß der Senat der Akademie durch die Verleihung der Mitgliedschaft an Corinth, Jaeckel, Metzner, Lehmbruck sich verjüngt hat. Man sieht aber auch, daß der Untertitel, den sich die Freie Secession mit den Worten „Ehrenpräsident Max Liebermann" gibt, der Titel der „alten" Auflage ist. Um zu existieren, hat sich das schwache Häuflein der Berliner Impressionisten in dieser Vereinigung der Jugend des Expressionismus verschreiben müssen, mit Sitz in Vorstand und Jury. Und die Secession um Corinth; auch sie kann nicht von den Alten leben. Für viele ist diese



PHILIPP FRANCK — KIND MIT PUPPE

Akademie der Künste, Berlin

Jugend bei den „Alten“ aber nur etwas Halbes. Und so entstand um Max Pechstein die „Novembergruppe“. Wir kennen die Qualität dieser vierten Vereinigung noch nicht. Ihre Ausstellung wird erst im Juli kommen. Aber eins ist gewiß: ihr allein kommt eine Ausstellungspolitik zu. Ihre Mitglieder sind durch eine bestimmte Gesinnung verbunden. Den andern Gruppen ist nur noch ein „Verein zur Veranstaltung von Ausstellungen“ nachzusagen. Entweder eine bestimmte Gruppe mit einem bestimmten Programm, oder eine Gesamtschau aller schaffenden Kräfte unter Vereinigung aller Vereinsgruppen. Dieses steht in der fünften großen Ausstellung vor der Tür als eine Erneuerung der „Großen Berliner“. Auch sie soll noch im Juli am Lehrter Bahnhof sich öffnen. Diesem ganzen Ausstellungs-Betrieb droht eine Krise. Bleibt diese unökonomische Dezentralisation, kann mit der Zeit nur der Kunsthändler Interesse dran gewinnen, der als Erweiterung seines Salons sich einer dieser Gruppen bemächtigen wird. Und die Konkurrenz beginnt. Dringt die Gesamtschau aller Gruppen — die ja übrigens in Düsseldorf nicht übel ihre Probe abgelegt hat — durch, wird nebenher nur die Gruppe weiter existieren können, die eine neue Gesinnung zu dokumentieren hat.

Da in diesen drei Ausstellungen Künstler, wie auch Richtungen sich wiederholen, vermag eine zusammenfassende Besprechung ihren Inhalt am besten zu fassen.

Man wird sich einmal ernstlich fragen müssen, warum der neue und strenge Begriff der Qualität, den die Gründung der Berliner Secession aufstellte, und in ihrem Führer Liebermann verkörperte, nicht länger vorgehalten hat. Wohl hat dieser Führer vielen innere Freiheit geschenkt; aber nur wenige haben den ungeheuren Ernst der Arbeit wie er, der ihn mit Menzel verbindet, wachgehalten. Man sieht sechs neue Werke des Zweiundsiebzigjährigen. An seinem Garten in Wannsee hat er einen neuen Stoffkreis gefunden, der seine ganze Energie noch einmal konzentriert (Abb. S. 423). Er hat also noch jenen guten Geist in sich lebendig, der ihn immer im guten berlinischen Sinne



Akademie der Künste, Berlin

▪ FRITZ RHEIN ▪
DAME MIT SCHLEIER

auf die Durchforschung eines Gebietes gewiesen hat. Das ist das Konstante in der Entwicklung dieses rastlosen Temperaments. Das Glück dieses Stückes Natur hat seine Palette ganz neu gestimmt. Weich zusammenfassende Sonnenschleier vom zarten Blaugold zum lichtesten Silbergrün durchziehen alle Tiefen der Rasenflächen und Baumgruppen. Und die Blumenpracht der Beete liegt still und zart eingebettet. Ohne Zweifel ist hier ein Stück Alter zu erkennen, ein Sinn, der alle Gegensätze ausgleichen möchte: etwas von Gutmütigkeit. So trifft man ihn auch selbst auf dem Selbstporträt in der Akademie. Immer wieder an der Staffelei, die aber noch nie ein so tröstliches zartes Licht umflutet hat. So berührt er sich in diesem seinem Alterstil mit einem, der in seinem Leben immer jung blieb und seine Ateliertür dem Pochen der Zeit nicht verschloß. Der alte Theodor Hagen aus Weimar, der im vorigen Jahre starb, hat immer mit dieser tröstlichen Milde in die Natur geschaut. Seine Felder im weichen Sonnenduft schmeicheln ebenso wie das graue Licht seiner Silberkanne auf weißem Tuch. Er wollte alle Gegensätze — nicht nur die der Palette — mildern und freundliches Behagen schenken. Er ging als ein stiller Charakter durch seine Kunst. Ohne Fanatik, wie der andere Tote der Freien Secession, wie Theo von Brockhusen, ihr Vorsitzender. Man hilft sich nur menschlich über diese Künstlererscheinung hinfort, wenn man sie als eine tragische bezeichnet. Sein Streben war hoch und streng, sein Können reif, so will seine Kunst kritisch beurteilt sein. Dieser Siebenunddreißigjährige kehrte im letzten Augenblick seines Lebens zu dem Moment zurück, wo ihm einst vor zwölf Jahren der Kreis Liebermann innere Befreiung geschenkt hatte. Dann hatte er angefangen zu suchen. Aber Marées hatte recht: suchet nicht, so werdet ihr finden. Brockhusen fand Van Gogh, fand die Dynamik des Lichtes. Doch war diese nur ein Teil der Gesamtdynamik von Van Gogh: ein Exzerpt machte er daraus. Er sah nicht, daß mit dieser neuen Form ein neuer Inhalt sich verband. Und so geriet die wütende Eile seiner Lichtwellen bald in Konflikt mit der stillen, schwermütigen Weite des märkischen Landschaftsraumes und wollte auf dem weichen Bett der blühenden Obstbäume sich nicht einlullen. Sein Streben blieb ernst, seine Kunst aber auch unfreudig. Da wollte er umkehren und das Suchen aufgeben. Er begann wieder in ruhigem Anschaun Natur zu lieben (s. Maiheft 1916). Andere wollten weniger heftig ihre Eigenart finden. Die ihnen gewordene innere Befreiung führte eine stetig übende Hand zu schöner Frische der Schilderung, wie bei Philipp Franck (Abb. S. 410). So wurde auch Fritz Rhein in seiner Weise sicher. Er weiß jetzt, was er will, wenn auch das Wollen nicht so hoch steht wie bei Brockhusen. Er kennt die Wirkungen alter dunkeleingetönter Farben, er kennt die vornehme Linie und die harmonische Farbgebung bei seinen Porträts von den schottischen Vorbildern, etwa Lavery, her und weiß sie klug zu nutzen (Abb. S. 411). So hat auch Orlik sich im Reiz des Sujets behauptet, wenn die Formgebung etwas dünn zu werden drohte. Seine pointiert erzählende Auffassung ist in weiser Ökonomie mit den Mitteln umgegangen und hat den Bildcharakter gerettet. Nur Kardorff und der Dresdener Sterl haben den freien großen Wurf der malerischen Kultur des Berliner Impressionismus behauptet. Ganz dem malerischen Schwung in Inhalt und Form hingegeben, sprechen Kardorffs „Steinbruch in Solnhofen" (Abb. S. 419) und Sterls „Generalprobe" von jener vergangenen Zeit.

Den Jüngeren konnte aber das Erlebnis, welches die Gründer der Secession geleitet hatte, vom Hörensagen nicht mehr genügen. Hier liegt ein Stück jenes Pioniertums der Berliner Schule, und anderseits jene leicht unglückliche Unzufriedenheit mit der „Schule", in der andere Städte sich so glücklich gefühlt haben. Man wollte an die Quellen selbst, woher jenen Älteren die innere Befreiung geworden war. Man zog abermals nach Paris. Dort aber traf man lebend nur den alten Renoir. Manet trat als Erlebnis in den Hintergrund. So bildete sich Walter Bondy, so bildete sich Hans Purrmann an der unerhörten Geschmackshöhe Renoirs. Die blütenweiche Zerstäubtheit der Farbe Renoirs gab der Palette eine ganz neue Skala, die Bondy in seinen Stilleben noch einmal zart feminisierte (Abb. S. 418), während Hans Purrmann durch den Einfluß von Matisse zu einer Kräftigung gelangte, die sich zu einem wahren Freudenjubel steigern kann (Abb. S. 425). Indem er alle schwebenden Nuancen auf wenige beherrschende Grundtöne zurückführt, jenen aber durch weiche Durchlichtung Luft und Räumlichkeit gibt, nähert er sich dem Expressiven der Farbe. Auch die zeichnerischen Fähigkeiten stehen auf gleicher Höhe, wie die schöne gleitende Bewegung im Rücken eines Halbaktes auf der Akademieausstellung zeigt. Mit ihm könnte die Secession einen neuen Halt gewinnen, wissen doch Talente wie Wolf Röhricht in seinen Landschaften mit Fabrikanlagen Form und Farbe ähnlich auf ein neues Maß von Gebundenheit zusammenzubringen, das sich von der expressiven Gesinnung nicht fern fühlt (Abb. S. 422). Und was an ausgleichendem Geschmack die sympathische Arkadienmalerei Otto Müllers auf-



Akademie der Künste, Berlin

WILLY JAECKEL
■ LIEBESPAAR ■



Akademie der Kunste,
Berlin

LOUIS TUAILLON ▪
SANDALENBINDERIN

bringt, indem sie der neuen Gesetzmäßigkeit der Fläche — mehr als die impressiven Impromptus seines Vorbildes L. v. Hofmann — verbunden mit einer in den Nuancen gefestigten Palette, Rechnung trägt, gehört in dieselbe Richtung. So verbliebe der Freien Secession eine Mittlergruppe, deren Qualität vor der „Gesinnung“ der Expressionisten nicht vergessen werden darf. Vor der lebendigen Teilnahme an neuem Wollen und Vermögen pflegt im Urteil nur die Gesinnung das Entscheidende zu sein, die natürlich in dieser Gruppe gleich der Qualität ist, in jeder anderen Gesinnung aber nicht mehr objektiv genug ist die Qualität zu sehen. Schmidt-Rottluff, der jetzt als der Führer der Expressionisten auf der Freien Secession erscheint — nachdem Max Pechstein ausgetreten ist, um die neue „Novembergruppe“ zu bilden — macht mit seinem Saal noch keinen gereiften Eindruck. Ähnlich wie Brockhusen ist er streng und herrisch. Stil ist ihm das Hauptwort. Die Logik seiner Bildfläche in Komposition der Form und der Farbe, jener neuen Statik der Bildfläche, die der Expressionismus gegenüber dem Impressionismus anstrebt, zeigt ihn als Schüler von Pechstein und wiese ihm eigentlich seinen Platz in der Novembergruppe an, wenn jenen Künstlergruppierungen ein höherer Sinn als bloßer Verein zu sein, zukommen soll. Doch ist er rigoroser und fanatischer als Pechstein. Möge die Energie seiner Formengebung immer den Gegenstand in seinen Erlebnissen finden, den eine vollkommene Wiedergabe erfordert, dann wird er am Suchen nicht verloren gehen (Abb. S. 424).



PAUL SCHEURICH — HIRTE
Akademie der Künste, Berlin

Einen hübschen Gedanken hat die Berliner Secession — die Gruppe um Corinth — in ihrer Ausstellung zu verwirklichen gesucht. Der Schrei nach der Wand, der aus der neuen Gesinnung nach machtvoller Würde der Kunst immer lauter wird, hat einen originellen Gedanken als Notbehelf erweckt. Die Ausstellungsleitung hat den Mitgliedern nach Wahl den Mittelsaal zur Verfügung gestellt, um ihn mit Fresken zu schmücken (Abb. S. 420/21). Auf Papier haben dort dreizehn Künstler teilweise über Nacht ihr Freskotalent entdeckt und ihrer Formensprache eine Weitung zugemutet, die öfter nur noch gerade vor dem Zerplatzen haltgemacht hat. Halb Plakat wie bei Markus Zeller, halb vergrößerte Illustration bei den meisten Künstlern wie Büttner, Scheurich, haben nur Jaeckel und Rössner einen gewissen Stil entwickelt. Willy Jaeckel in seinem „Gethsemane“ hat eine gewisse Logik in der Verbindung und



ARTHUR KAMPF FICHTE-BÜSTE
Akademie der Künste, Berlin

und Milieu der Figuren manierierte. Kommt man von seiner Phryne in Sessel und drapierten Gewändern in Bronze zu seiner kostbaren Sandalenbinderin, zu jener königlichen Nacktheit, dann begreift man, daß der Name Marées nicht nur ein neues Stilexempel gewesen sein kann, sondern eine ganze Lebensanschauung hervorgerufen haben muß, die sich neues Streben suggerierte (Abb. S. 414). Wie in seiner berühmten Amazone fließen auch hier Flächen in Flächen über, ohne auch nur einmal der Umrißlinie eine Kaprice, eine Neckischkeit zu erlauben. Die Reinheit dieser Gesinnung, die seiner Phryne in der Begaszeit gänzlich fehlt, ist das köstlichste Geschenk Marées'. Seine Gefahr lag im Format mit der Forderung des Monumentalen. Zur Monumentalität gehört eine innere Ruhe, die der Ausfluß des Gefühls einer unbedingten Sicherheit ist. Er hat sie besessen beim kleinen Format, nicht immer beim großen. Sein lebensgroßer Stier in Marmor findet nicht in allen Stellen jene Bindung zur einheitlichen Masse, die allein uns von der latenten Vitalität dieses Tieres zu überzeugen vermag. Eine Überraschung bietet die langversteckte Kunst Ernst Moritz Geygers. Aus Florenz durch den Krieg vertrieben, führt ihn die Akademie durch eine kleine Kollektivausstellung als Plastiker und Graphiker ein. Wie Max Klinger hat er vom Menzelschen Erbe nicht nur die ungeheuere Arbeitsenergie, sondern auch jene unbeirrbare Sicherheit in der Auswahl des Charakteristischen der bewegten Erscheinung sich bewahrt, die ohne jeden besonderen Stilzwang ihre Form prägt. Stellt man seinen Hirsch, Rehe usw., Teile eines Brunnens für Neukölln-Berlin, neben den Stier Tuaillons, wird man der anderen und frischeren Art gewahr (Abb. S. 409). Dieselbe Größe im Format aber ohne jede Monumentalabstraktion.

Einen zweiten Toten ehrt die Akademie durch eine Auswahl der Arbeiten Franz Metzners. Monumentalität um jeden Preis, in jedem Maßstab, war sein Leitmotiv. Sie war nicht wie die Tuaillons langsam gefiltert, sondern kunstgewerblich in höchster Geschicklichkeit erzwungen. Mit einem Sinn für alles geistig Undisziplinierte, hingegeben allen dumpfen Tonarten

Abfolge der Figuren, eine bestimmte, wenn auch kühle Art der Linienführung. Seine Farbe bleibt, wie auch in der starken Baukraft seines „Liebespaars" (Abb. S. 413) in der Akademie wenig teilnehmend an dem Mühen der Form. Ohne räumliche Werte bleibt sie flach und nur dekorativ. Selten war ein Talent in letzter Zeit in so jungen Jahren derart fertig, ausgereift.

Einen besonderen Eindruck hat die Akademieausstellung sich durch die reiche Schau guter Plastiken gesichert. Es galt zwei toten Akademiemitgliedern ein Gedenken zu weihen. Doch erscheint auch auf der Freien Secession von Louis Tuaillon ein Teil seiner Werke. Schneller als man dachte ordnet sich seine Erscheinung einem bestimmten Schulbegriff ein, in dem Marées und Hildebrand sich verbinden. Die ausgestellten Werke zeigen, wie nur im Porträt sich die Begasschule noch einiger Frische erfreute, in ihren Erfindungen aber Proportion



Akademie der Künste
Berlin

FRANZ METZNER
MELANCHOLIE

der Seele fand er hier oft überraschende Suggestionen. Die „Melancholie“ ist dafür ein bestes Beispiel (Abb. S. 417). Die Form ganz hingegeben der ziehenden Linie, befreit sich oft absichtlich nicht von der Materie, was bei seinen großen offiziellen Denkmälern zu einer unfreien Monumentalität führte. Reiner erscheint er in den kleinen Figuren in Bronze, die erkennen lassen, daß sein Verlangen nach titanischer Gebärde oft mehr dem Einfluß der Zeit als den inneren Notwendigkeiten seiner Person folgte. Mit einem Fichtekopf tritt Arthur Kampf zum ersten Male als Plastiker auf. Wenngleich die Bezugnahme der Formen untereinander auf einen Kubus noch nicht ganz gelöst erscheint und die Kontinuität der Formen etwas spröde sich in zeichnerischen Einzelflächen abwickelt, so ist doch der Ausdruck, der den seines redenden Fichte im Aulafresko der Universität Berlin wiederholt, bedeutend. Und man könnte denken, daß die Lust am neuen Material auch dem Maler Erfrischung zu geben vermag (Abb. S. 416).

Als dritten Toten zeigt die Freie Secession das Werk Wilhelm Lehmbrucks. In allen Stükken das Gegenteil von Metzner. Ihm soll ein besonderer Artikel gewidmet sein.

Dr. Willy Kurth



WALTER BONDY STILLEBEN MIT MOHN

Freie Secession, Berlin



KONRAD VON KARDORFF — STEINBRUCH IN SOLNHOFEN

Akademie der Künste, Berlin

ÜBER DEN EXPRESSIONISMUS ALS ZEITERSCHEINUNG

Der Expressionismus ist bereits ein Faktor geworden. Hier handelt es sich nicht Stellung dagegen zu nehmen, pro oder contra. Für ihn ist genug geschrieben worden, die Literatur wächst sich langsam zu Bergen, gegen ihn zu wettern vermöchte höchstens ein überzeugter Reaktionär. Aber immerhin scheint es angebracht, Öl in die hochgehenden Wogen zu gießen. Gefahren drohen, auf die hingewiesen werden muß. Schon winkt das Geschenk der Mode, schon lockt der Markt. Konjunktur wird geahnt, Sensation erstrebt. Dem gilt es vorzubeugen der ernsten Sache willen. Eine neue Zeit ist angebrochen, wir glauben es wenigstens, auch wenn in manchem die äußeren Zeichen anders deuten. Immanent aber in allen das Bewußtsein, daß wir einer Erneuerung bedürfen, einer tiefgehenden Änderung.

Wie Schuppen fiel es von den Augen, daß wir eigentlich der Kultur bar waren, lediglich Zivilisation besaßen. Und letztere hat sich im Grunde genommen als Danaergeschenk erwiesen, sich selbst ad absurdum geführt. Zerrissen ist die Zeit; Altes ist noch nicht überwunden, das Neue gebärdet sich wild. Ein Übergangsprozeß, konvulsivische Zuckungen, Pathos und Ekstase. Ein fruchtbarer Boden für den Expressionismus. Die Möglichkeit sich auszubreiten ist da; aber gerade das, was wir überwinden müssen um sein wahres Wesen auszuschöpfen, das rasende Tempo ist geblieben, kein organisches Wachsen mehr, sondern ein in die Halme schießen, ein üppig Überwuchern, Mitläuferwesen, Parasitentum; das Gefährliche daran, daß es schwer erkennbar. Denn nie ward es den viel zu vielen leichter gemacht, Äußerliches als Rezept zu nehmen, „wie er sich räuspert und wie er spuckt“.

Um die Bewegung zu verstehen, muß Vergangenes beleuchtet werden. Der Impressionismus war erschöpft, die Möglichkeiten ausgenützt. Er hatte viel gegeben, eine Bereicherung der Palette, neue optische Werte, Licht und strahlende Sonne, Überwindung des Ateliertons und



BRUNO KRAUSKOPF. ABENDMAHL

WILHELM KOHLHOFF. CHRISTUS AUF DEM MEERE

Wandmalereien in der Berliner Secession



GEORG WALTER RÖSSNER. WIEDERSEHEN MIT AMERIKA — PAUL SCHEURICH. NARZISS

Wandmalereien in der Berliner Secession



WOLF RÖHRICHT — LANDSCHAFT MIT FABRIKANLAGEN

Freie Secession, Berlin

der braunen Galeriesauce, den Sinn für die flüchtige Erscheinung, für Bewegung. Geboren als Reaktion gegen öden Akademismus und Schablone hatte er harten Kampf, und als er Sieger geworden, war schon seine Zeit vorbei. Wohl deshalb weil sein Ausdruck nicht der einer Epoche war, weil er außerhalb stand. Nicht umsonst die These „l'art pour l'art". Im Grunde genommen nur ein trauriges Zeichen für den Geist des bürgerlichen Zeitalters, besser gesagt der Bourgeoisie, die Kunst als quantité negligeable betrachtete. Wir werten den Impressionismus für zu gering, wenn wir ihm nur Optisch-Technisches verdankten. Aber eins war er nicht, wollte er auch gar nicht sein: Stil. Denn Stil ist im Kern immer ein Abkehren von der Natur, und der Impressionismus war nach zeitgenössischem Urteil ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament.

So mußte die Gegenbewegung kommen; die dem impressionistischen Lager zugezählt gewesenen Cézanne und Gauguin gehören nicht mehr in diese Reihen. Ende vermischt sich mit Anfang

Die Kriegsjahre mit ihren Folgeerscheinungen haben bei uns die Entwicklung beschleunigt. Zwar war schon vorher ein starker Stamm, der neuen Bahnen zuging, sogar auf Akademien wie Stuttgart und Dresden. Immerhin nur Minderheit, Opposition. Jetzt ist die Wage verschoben, sie sind die Mehrheitspartei; das vielgebrauchte Wort vom Umlernen und Neuorientieren wurde auch hier angewandt. Mit fliegenden Fahnen schwenkten sie in das neue Lager, Künstler, Kunsthändler, Kunstkritiker, Kunsthistoriker. Diese schnelle Wandlung fordert zum Nachdenken heraus. Erklärungen sind da. Man will den Fehler nicht wiederholen, den man bei den Impressionisten machte, daß man sie allzulang ignorierte und sich schließlich doch zu ihnen bekennen mußte. Will nicht rückständig erscheinen, zielgemäß sein. In diesem Bestreben



MAX LIEBERMANN — LANDSCHAFT WANNSEE

Freie Secession, Berlin — Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W

fällt man ins andere Extrem, sondert nicht Spreu vom Weizen, sondern jubelt allem zu, nur weil es anscheinend des neuen Geistes voll. Die Gefahr der Einseitigkeit des Urteils ist schon da, und die Versäumnisse, die gemacht werden können, sind nicht anders wie in der früheren Zeit, deren Fehler man vermeiden möchte.

Es muß schon jemand außerordentlich tief in die Materie eingedrungen sein, um das Echte vom Unechten zu trennen. Expressionismus ist zwar Gefühl und nicht Verstand, Intuition, nicht Reflexion. Aber Kunst läßt sich nicht in starre Formeln zwingen, nach Schema katalogisieren. Viel wird hineingelegt, was nicht darinnen, Mystizismus feiert Orgien, es wird darüber geschrieben und eigentlich schreibt der Skribent über sich selbst. Proselytenmacherei, wie sie den ganz Großen früher nie zuteil geworden, Reklametrommel schlägt Wirbel. Verständnisvoll ahnt man wirtschaftliche Zusammenhänge. So wird Sensation großgezogen, Snobismus gefördert.

Die den Rummel nicht mitmachen, verdorren einsam. Sie sind keine Feinde — nicht von Kitsch und Malerei der guten Stube ist hier die Rede — aber ihre innere Entwicklung, ihr starkes Persönlichkeitsgefühl ermöglicht ihnen „promptes" Umsatteln nicht. Logisch ist ihr Weg, stetig ihr Gang, kein Sprung nach anderem Ufer; die innerlichen, die wahrhaften Expressionisten. Während die Mitläufer von der Art sind „ich kann auch so". Nicht umsonst sind gerade so viele Frauen, von denen nur Ausnahmen in der Kunst Eigenes zu sagen haben, schnell fertig mit dem Anschluß. Es ist auch kein Zufall, daß so viele aus dem Osten zu dieser Fahne schwören. Das mystische Element liegt ihrer Natur am nächsten, grüblerische, sensitive Gemüter, deren Ideenkreis dem typisch Deutschen kontradiktorisch ist.

Das Wort Expressionismus ist nicht glücklich gewählt, denn jede gute und wahrhafte Kunst muß dieses Epitheton haben. Die damit gekennzeichnete Richtung ist ein Sammelpunkt aller jener, die über die Natur hinaus wollen. Es ist nicht ganz von der Hand zu weisen, daß die verbesserte Photographie und besonders das farbige Lichtbild den reinen Naturalismus in Mißkredit gebracht hat, ihm die Existenzberechtigung genommen. Abkehr von der Außenwelt muß aber nicht notwendigerweise die innere Einkehr nach sich ziehen.



SCHMIDT-ROTTLUFF STILLEBEN MIT ROTEN BLUTEN

Freie Secession, Berlin

Man hört zwar immer mehr vom Geistigen in der Kunst als vom Malerischen. Das brauchen wir auch: die innere Notwendigkeit, die seelische Brunst, den Schrei des Herzens. „Schreibe mit Blut" (Nietzsche). Aber das Ergebnis ist mitunter anderer Art: Konstruktiver, verstandmäßiger Aufbau, Klüngel, mathematischer Hirne Zirkel, interessant in den Lösungen, geistreich in der Verteilung, aber im Grunde doch nur Gesetz, Schema, nicht rotes Herzblut. So voll ist auch keiner, daß er von nie versagender Dynamik strotzt, täglich Explosionen tiefsten Erlebens, innerlichen Erschauens geben kann. Hilft sich also mit Surrogaten, die nur eine Neuauflage eines verkappten Akademismus bedeuten.

Viel wichtiger ist die Stellung des Expressionismus



HANS PURRMANN — HERRENBILDNIS

Freie Secession, Berlin

zum Stilproblem. Es ist die instinktive Ahnung, daß wir wieder den Faden, der abgerissen, knüpfen müssen, der Zeit ein einheitliches Gepräge geben wollen, ein Ausdruck ihrer Gesinnung, äußeres Dokument einer Epoche. Stil ist ja auch nichts anderes wie Abkehr vom Naturalismus. Die Architektur hat wieder ein Gesicht bekommen, der Künste Mutter, die Baukunst. Die anderen werden und müssen folgen. Aber noch steckt viel Unklares, Unausgegorenes in der Bewegung; es tobt ein Kampf, dessen Erscheinungen nicht immer Kraft und Aufbäumen, sondern vielfach Krampf und Verzerrung sind. Der Ausdruck der Zeit, sagen die einen. Schwer könnte diese Epoche auch Harmonie gebären. Aber die große Kunst fußt nicht auf dem kargen Boden der Aktualität, ist zeitlos, will nicht Zeitspiegel sein, sondern Synthese. Brauchen wir auch die Aufpeitschung, den Notschrei der Qual, den Spiegel der Zerrissenheit, dürfen wir darum darin nicht mehr sehen wie ein Symptom, eine Naturnotwendigkeit, nicht aber eine Offenbarung.

Das ist der Fehler den unsere Zeit begeht. Wir müssen durch den Wirbel durch zur ruhigen Bahn, aus dem Sturm in die Stille. Dort wird das ganz Große erst reifen. Den Lebendigen ihr Recht. Aber wie wird es ihnen? Schon vor dem zerfleischenden Krieg war das Tempo rasend. Wenn eine Umkehr irgendwo nötig, nie war sie dringender wie hier. Das Zeitmaß hat sich aber noch gesteigert, wurde fliegender Wirbel. Es scheint als wollte noch jeder vor einer Katastrophe, der er sein Schiff zutreiben sieht, aus einem mit Beutestücken beladenen Meere möglichst viel erraffen, bevor ihn der Strudel verschlingt.

Das gefährlichste erscheint mir daran, daß



GEORG KOLBE — DENKMAL FÜR EINEN JÜNGLING

Freie Secession, Berlin



WILHELM LEHMBRUCH — BADENDE

Freie Secession, Berlin

dieses Treiben alle Kreise ergriffen hat. Jeder fühlt sich bemüßigt von Grund auf umzulernen, in Eile ein neues System zusammenzuflicken; er wirft nicht nur Schund über Bord, sondern auch Gutes, weil ihm a priori alles Frühere als schlecht erscheint. Um Gotteswillen nur nicht den Verdacht der Rückständigkeit. Der Zeitgeist erfordert Eilzugstempo, denn was ist er im Grunde genommen: Forderungskoller auf der einen, Wucherkoller auf der andern Seite. Mehr denn je wird die Kunst zum Geschäft. „Machte" man früher im Gartenlaubenstil, macht man heute im Expressionismus und verbrämt dieses „aktuelle" Vorgehen mit symbolistischen Fremdworten. Zeitschriften schießen aus dem Boden, Vorträge überschwemmen die Säle. In Führungen wird Bilderschau abgehalten. Nur mehr Superlative haben Gültigkeit. Der Nüchterne wird irre, sieht sich in einem Labyrinth. Gefahr ist im Verzuge. Reaktion wartet nur um zum Gegenstoß anzusetzen. Das soll verhindert werden, das ungeheuer Wertvolle, das im Expressionismus enthalten, muß eine momentane Zeitströmung überdauern. Geht die Entwicklung in diesem Tempo weiter, kann ein schnelles Abwirtschaften vorausgesagt werden. Denn vergessen wir nicht, daß eine Epoche kommen wird, die dem Drang in das Weite und Freie, dem schrankenlosen Austoben des Individuums abhold sein wird. Aus ähnlichen Gründen ist die minutiöse Biedermeierzeit geworden; wir werden keine großen Flächen mehr haben, gewaltige Räume, weitausladende Wände.

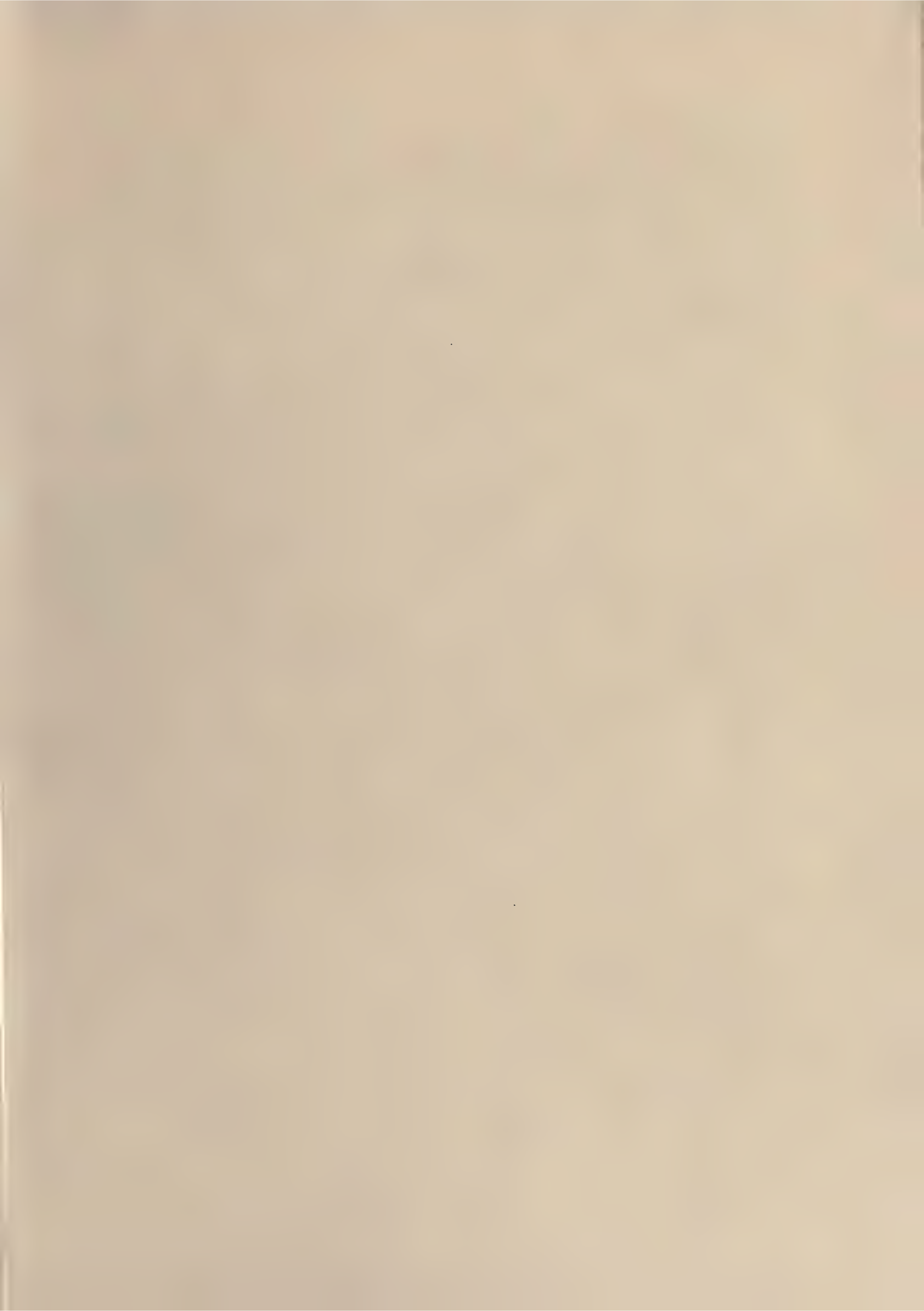
Viel Handwerkliches steckt in den bildenden Künsten, vergessen wir's nicht, ist es auch nur Vorbedingung, kein besonders zu wertender Faktor. Aber viele fangen heute da an, wo ein anderer aufhörte. Zu Erkenntnissen muß man sich selbst durchringen, sich's nicht leicht machen, indem man sie von andern nimmt, Äußerliches erkennt und sich draus ein Rezept braut. Die Frage der künstlerischen Lehrer, ein heikles Thema. Viele Sünden sind auf diesem Gebiete geschehen. Die stärkste Persönlichkeit ist nicht immer der beste Führer. Schwer vorzustellen wie extreme Expressionisten, ehrlich im Fanatismus ihrer Idee, Jugendbildner und Führer sein können. Eine Schule der Vielzuvielen, ein Ausbau des alten Systems mit neuen Leuten, ein furchtbarer Gedanke. Nicht anziehen, abstoßen sei die Losung, bis die wenigen Echten übrig bleiben zur Bereicherung der Menschheit.

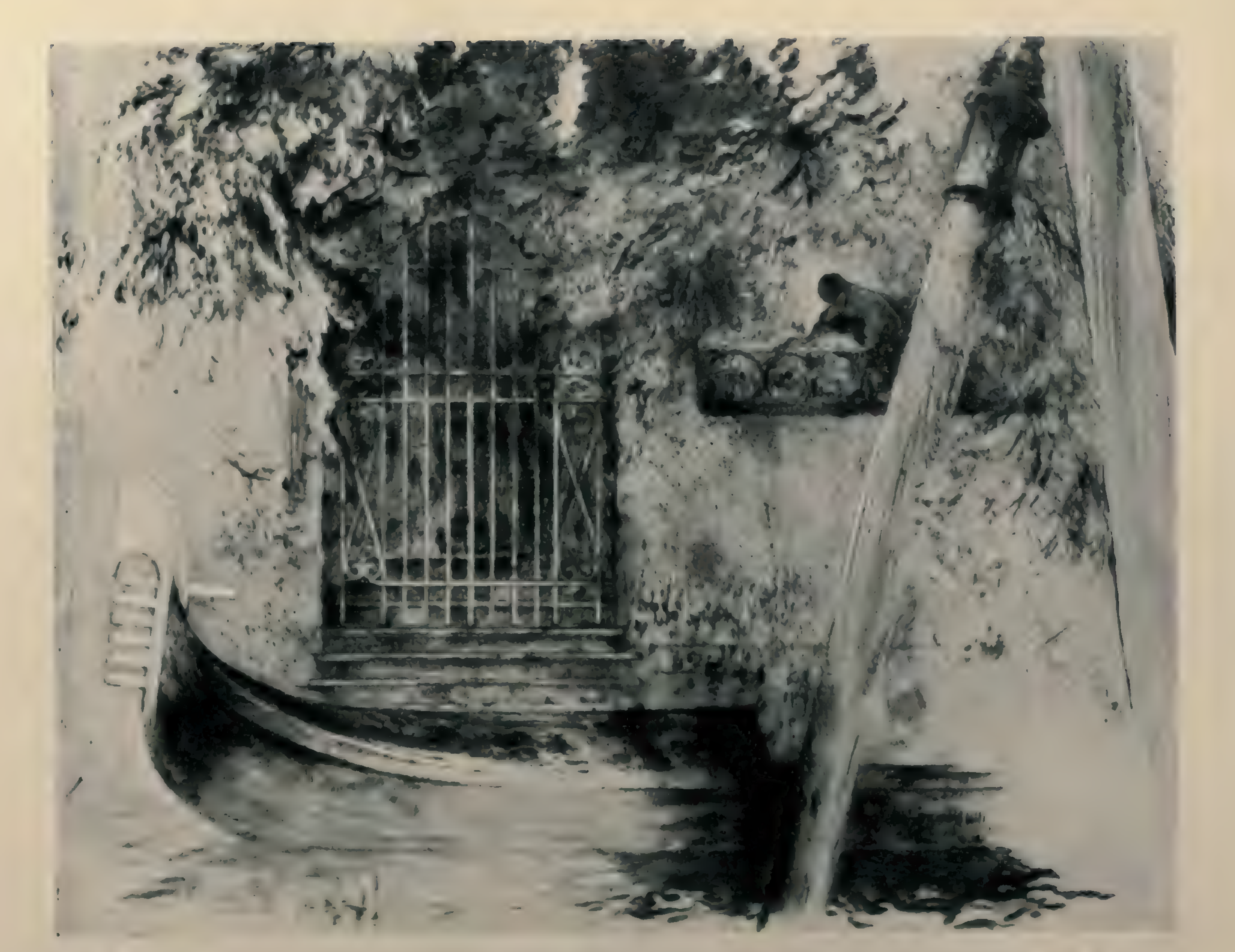
Die Galerie der Lebenden, nach der der Ruf erschallt, ist gleichfalls ein heikles Gebiet. Sind schon früher genug Schnitzer gemacht worden, trotz der Distanz, die das Urteil festigen konnte, ist es für einen, der mitten drin steht, um so schwerer, absolut sicheren Instinkt zu bewahren. Schon aus dem Grunde schwieriger, weil das Zeitmaß künstlerische Größen — gleichviel ob aus der Vogel- oder Froschperspektive — in rasender Eile verbraucht, in kurzem Abstand erhebt und erledigt. Und die Gefahr des „Machens" ist nicht geringer geworden, diese Sache ist gleich geblieben, nur die Akteure haben sich geändert.

Man riecht hinter so vielem das Geschäft. Das verstimmt; schadet um so mehr, weil man darob den gesunden Kern vergessen könnte. Der Kern, der nicht nur Ästhetik schaffen will, sondern ethische Fundamente: eine Flamme der Sehnsucht lebt in der Auslese unseres Geschlechts, ein Suchen nach religiösem Ausdruck, Abkehr vom Schein, Zuwendung zum Wesen. Das ist ein Verdienst der Extremen: die mittlere Richtung, die noch vor kurzem revolutionär erschien, manchem unverständlich vorkam, heute wirkt sie schon fast klassisch. Und das ist der Boden, auf dem unsere Zukunft aufgebaut werden soll. Philiströs, daß das Gute in der Mittelstraße liegt und nicht an den Außenpolen, aber darum nicht minder Wahrheit. Und deshalb sollen wir nicht in den Fehler der Überschätzung verfallen, ein Irrtum, der in der Luft zu liegen scheint. Haben wir früher die Diktatur akademischer Clique abgelehnt, wir müßten aus dem gleichen Grund Sturm laufen gegen die einseitige Herrschaft der radikalen Kaste. Das Gute setzt sich schließlich auch von selbst durch, ohne Proselytenmacherei und Reklame.

Kunst ist gut, aber wir sind überreizt. Tief erschüttert nur wenige, diese schweigen. Hüten wir uns vor gewaltsamen Reformen; wir brauchen logische Entwicklung, stetes Emporsteigen, keinen Sprung und pathetische Umkehr. Es gärt: so wollen wir es ansehen. Dann werten wir manches als Zeiterscheinung und nur als das. Aber daneben mögen unsere Herzen noch die Kraft aufbringen, das was über die Zeit hinausgeht mit brünstigem Gefühl aufzunehmen.

Dr. Egon Hofmann





PAUL HERRMANN — LIEBESIDYLL IN VENEDIG

Verlag von F. Bruckmann A.-G., München



PAUL HERRMANN — PARTIE AUS DEM PARK MONCEAU

DER RADIERER PAUL HERRMANN

Einige biographische Angaben zum Beginn. Paul Herrmann ist in München am 5. Februar 1864 geboren. Sein Vater war der Advokat Dr. Herrmann, ein freisinniger Politiker von 1848, genannt „der rote Herrmann", seine Mutter Emma war eine geborene Schubart, die Tochter des Münchner Bürgers J. B. Schubart, in dessen Haus ein reger geistiger Verkehr herrschte. Paul Heyse, der mit Anna Schubart, der Schwester von Paul Herrmanns Mutter, verheiratet war, hat in seinen „Jugenderinnerungen und Bekenntnissen" das liebenswürdige Leben und Treiben im Schubartschen Hause, das zu seiner Zeit eine Ausnahmeerscheinung im ungeselligen Alt-München bildete, anmutig beschrieben. Eindrücke des großelterlichen und elterlichen Hauses, besonders aber des Kreises um den verehrten Onkel Paul Heyse, bekränzen die Kindheit- und Jugenderinnerungen Paul Herrmanns. Der Anblick, sogar — mit der Distanzierung, die durch seine Jugend bedingt war — der Umgang mit den Größten wurde ihm durch die Gunst dieser äußeren Umstände zuteil. Er sah und sprach Liszt und Wagner, Busch, Lenbach und Hornstein und den ganzen literarischen Zirkel, der in Heyse sein Haupt verehrte. Da richteten sich die Sinne und Wünsche des Knaben von selbst auf eine den praktischen Betätigungen entgegengesetzte Auswirkung seiner Kräfte: er wollte Künstler werden. Heyse, der nach dem Tod von Herrmanns Vater die Erziehung des nicht immer sehr gefügigen jungen Menschen in die Hand genommen hatte, dachte daran, diese Ambitionen einigermaßen nutzenverheißend zu kanalisieren. Er bestimmte, daß Paul Herrmann Architekt werden sollte. Aber statt sich am Polytechnikum immatrikulieren zu lassen und bei Thiersch zu arbeiten, trug der junge Kunstentflammte seine Kollegiengelder in eine kleine Malschule. Das ging einige Zeit, dann kam die Sache auf, es



PAUL HERRMANN VILLA IN MATTSEE

gab einen riesigen Kladderadatsch und der Effekt war der, daß sich Herrmann, der verlorene Sohn und Neffe, auf eigene Füße stellte und fortan, trotz seiner neunzehn Jahre, sein Leben selbst in die Hand nahm. Das wurde ihm nicht immer leicht, und es galt, nicht heikel zu sein. Ein paar Semester konnte er bei dem ungemein geschickten Partenkirchner Ferdinand Barth arbeiten, der damals Professor an der Kunstgewerbeschule war und bei dem auch Stuck und Hengeler Grundlegendes und Entscheidendes lernten.

Als Restaurator von Fresken und besonders als Panoramenmaler, d. h. als Gehilfe bei diesem zwischen echter und Afterkunst eine recht schwankende Mitte einhaltenden Zweig der malerischen Betätigung, verdiente Herrmann seinen Unterhalt. Einmal führte ihn diese Beschäftigung nach Westdeutschland; bei dieser Gelegenheit lernte er den Redakteur des Newyorker Witzblattes „Puck" kennen, der ihn beredete, mit nach den Vereinigten Staaten zu kommen. Was hätte damals vermögen sollen, den jungen Menschen im Vaterlande zu halten? Er sagte rasch entschlossen ja und entfaltete drüben, jenseits des großen Wassers als dekorativer Maler eine geschäftige Tätigkeit. Es war die Zeit, da man die Weltausstellung von Chicago vorbereitete (1893); da gab es für einen fixen Maler, der keine Skrupeln und keine Engherzigkeit kannte, Arbeit in Hülle und Fülle. Herrmann sah sich dann noch weiter in den Staaten um, kam nach Newyork und in die Städte des Westens, bis nach San Franzisco, als die Ausstellungsarbeiten beendet waren, zog er als Porträtmaler mit den merkwürdigsten Erlebnissen landauf und landab.

Man schrieb 1895, als sich Herrmann amerikamüde fühlte. Er übersiedelte in die Stadt der Künstlerbohémiens, nach Paris. Auf dem Montmartre war er bald eine der bekanntesten Typen unter den fremden Künstlern. Neue Beziehungen spannen sich an. Enge Freundschaft, die künstlerisch nicht ohne erfreuliche Folgen für Herrmanns „erste Periode" blieb, schloß er mit Edvard Munch, der damals allerdings keine eben sonderlich glückliche Zeit durchlebte. August Strindberg, der eigenbrötlerische schwedische Dichter, verkehrte viel mit Herrmann: auch er, wie Munch, zu jener Zeit ein Umdüsterter, vom Schicksal Verfolgter. Oskar Wilde, der nach



PAUL HERRMANN — PARKFEST

seiner Strafzeit in Reading sein zerbrochenes Leben versteckt und dem Trunk ergeben in Paris auslebte, trat in seinen Lebenskreis; als man ihn, der endlich das Ziel seiner irdischen Wanderschaft erreicht hatte, an einem Dezembertag des Jahres 1900 in einem sehr schlichten Sarg im Cimetière de Bagnieux zur ewigen Ruhe trug, war Herrmann einer der wenigen Menschen, die ihm die letzte Ehre erwiesen.

In dieser Umgebung und unter solchen Eindrücken steigerte sich Herrmanns künstlerisches Empfinden. Er empfand die Bedeutung und Auswirkung des persönlichen Erlebnisses und war voll des Strebens, ihm künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Dazu erschien ihm, im Hinblick auf das unstete Leben und abrupte Schaffen des Montmartre-Bohémiens, das Staffeleibild ganz und gar ungeeignet. Er entschloß sich zur Griffelkunst. Zunächst zeichnet er, von Arsène Alexandre angeregt, für „Le Rire". Alexandre hatte ihm, um ständig sich wiederholende Verwechslungen mit einem anderen Mitarbeiter der Zeitschrift, Hermann Paul, zu vermeiden, das Pseudonym Henri Héran erfunden. Unter diesem Namen erschienen auch seine ersten Radierungen. Das war 1896. Über Illustrieren und Radieren ging die Zeit hin. Elf Jahre lebte Herrmann in Paris und fühlte sich dort wohl. Dann



PAUL HERRMANN ADAM

Aus der Folge »Legende vom Garten Eden« — Verlag von F. Bruckmann A.-G., München



PAUL HERRMANN — EVA UND DIE SCHLANGE

Aus der Folge „Legende vom Garten Eden" — Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

trieb es ihn heim. Aber nicht nach München, sondern nach Berlin, das damals als Kunststadt mächtig aufstieg und München in Hinblick auf wirtschaftliche Möglichkeiten, die es dem Künstler bot, hinter sich ließ. Dekorative Malereien entstanden dort; im Hotel Adlon und im Edenhotel schmückte er Wand- und Deckenflächen mit farbenfreudigen Malereien: er wußte, daß er damit undankbare Arbeit leistete, aber er griff zu in dem frohen Bewußtsein, damit sich die Mittel zu verschaffen für seine in feiertäglicher Stimmung geschaffenen Staffeleibilder und für seine Radierungen, denen er immer mehr seine Liebe, sein Herz, seine Inbrunst zuwandte und die allmählich, über seine schönen, wohligen tonigen Gemälde hinweg zum eigentlichen Ausdruck seines künstlerischen Wesens wurden. An seinem fünfzigsten Geburtstag erschien ein systematischer Oeuvrekatalog seines graphischen Werkes, von H. W. Singer bearbeitet: er konnte 183 Nummern verzeichnen. Inzwischen hat Herrmann, der nun abwechselnd in Berlin und in seiner alten Heimat München lebt und schafft und gerade in seiner Vaterstadt mit einigen in den letzten Jahren (u. a. im Glaspalast 1918) veranstalteten Ausstellungen stärkste künstlerische Erfolge errang, Opus 200 längst überschritten: mitten im rüstigsten, an Entwicklungen reichen Schaffen grüßen ihn diese Anmerkungen zu seiner Kunst.

* * *



PAUL HERRMANN — DIE SEUFZERBRÜCKE IN VENEDIG

Singer hat ausgesprochen, was mancher empfinden mag, der ein stattliches Segment von Herrmanns Gesamtwerk zu überblicken Gelegenheit hat: man wird zuerst den einheitlichen Zug, das große Programm in ihnen vermissen. „Aber zeugt das nicht gerade für des Künstlers Echtheit, für seine Wahrhaftigkeit! Wenn jeder ehrliche Meister in seiner Arbeit sein inneres Erleben im Brennspiegel gibt, so muß dieses Spiegelbild, in solchen Fällen wie dem Herrmanns, bei dem die äußeren Erlebnisse auf das innere Erleben notgedrungen so wichtig einwirkten, vielgestaltig, ja vielleicht sogar zerrissen wirken. Darin liegt eben die Gewähr dafür, daß es tiefempfunden, aus voller Seele geschöpft wurde und nicht nur ein bequem sich einstellendes Ergebnis irgendwelcher angelernter Theorie oder abgeguckten Mode ist."

Auf alle Fälle gibt es in der Entwicklung des Radierers Herrmann zahlreiche Kurven. Aus der richtigen Erkenntnis, daß die Graphik die beweglichste und die auf Stimmungen am feinsten und leichtesten reagierende Kunst ist, hat ihr Herrmann jede seiner Stimmungen an-



Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

PAUL HERRMANN
SANTA MARIA DELLA SALUTE. VENEDIG

männertums — Mollakkorde, denen die dunkle, auf das Mystische hinzielende Haltung der durch die Verwendung der Sandgebläse-Schabtechnik charakterisierten Blätter entspricht. Ein Bildnis Stefan Georges folgt — das erste in einer langen Reihe radierter Porträts und Charakterköpfe des Künstlers, die alle durch die restlose Erfassung des Wesens der Porträtierten die günstigsten Rückschlüsse auf die psychologische Einfühlungskraft Herrmanns gestatten. Wenn er später im Bildnis „Margot" einen rassigen Frauenkopf von faszinierender Leidenschaftlichkeit schuf oder in dem Porträt des Radierers Pennell sozusagen nur im aphoristischen Schnörkel, gleichsam in der Karikatur, einen unverkennbaren Charakter hinkritzelte, so verspürt man die Steigerung, den Zug nach oben, der auf dem Weg von den frühen Pariser Bildnissen zu diesen Arbeiten der reifen Zeit Platz griff. Ein aus der Phantasie geschöpfter



PAUL HERRMANN FRAU M. ST.

vertraut. In gewissem Sinne ist so das graphische Gesamtwerk Herrmanns ein großes Tagebuch geworden — nicht der äußeren Erlebnisse natürlich, obwohl auch die sich bemerkbar machen und herausgelesen werden können, sondern vorzüglich des inneren Erlebens: der Einflüsse der Umgebung, der Neigungen und Abneigungen zum Ausdruck der Zeit, der Beeinflussung durch literarische Anregungen, der Richtung der Welt- und Lebensanschauung. Mit einem Wort: das document humaine eines echten Künstlers.

Aus der Montmartre-Stimmung mit ihrem Gemisch von Pessimismus und Leichtfertigkeit, mit der vorherrschenden literarischen Untermalung kamen die frühen Radierungen mit der „gedanklichen" Richtung und der Inklination zur Allegoriehaftigkeit, wie schon die sehr allgemein gehaltenen Titel: „Die Eifersucht", „Das Schicksal", „Das Heimweh", „Trauer" beweisen. Es sind Blätter voll eines melancholischen Jung-

Charakterkopf, den er Ancien Régime nennt, ein mit der Roulette gearbeitetes Blatt aus dem Jahre 1901, ist in der prächtigen Ausschöpfung einer ganz gewissen Stimmung, die für das Rokoko bezeichnend ist, in dem steilen Grandseigneurtum mit dem Einschlag des Hochnäsigen und Überspannten, ein wahres Kabinettstück der Projizierung eines Kulturzustandes auf die menschliche Physiognomie. In anderer Weise gelang ihm diese Nachempfindung und graphische Ausformung des Geistes einer abgeklungenen Zeit auf dem Blatt „Santa Maria della Salute", das, leicht nach Guardi situiert, die Stimmung des Jahrhunderts der Sinnenfreudigkeit ausgezeichnet spiegelt. So auch viele der kleinen wie Gelegenheitsarbeiten anmutenden reizvollen Blätter, die, rasch hingezeichnet, Feste und Partien im Grünen, unter blühenden Bäumen, in Parks und mit Lampions zum Vorwurf haben: erstaunlich in der Leichtigkeit der Er-

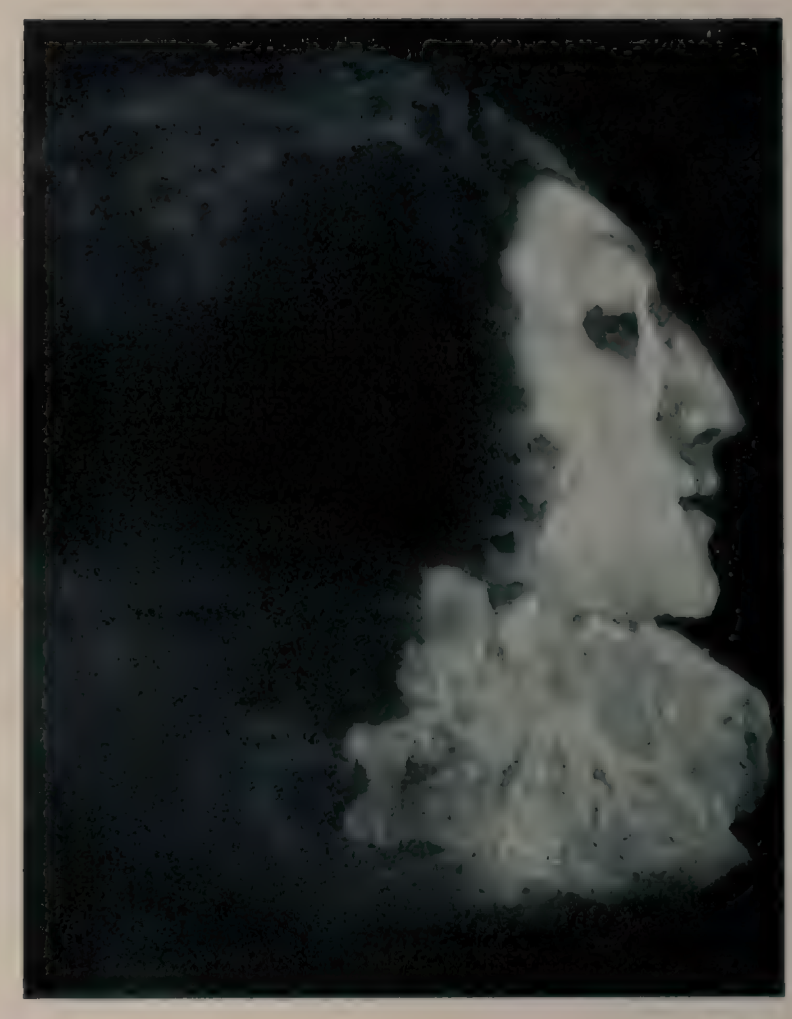
findung und der Mache, reizvoll unmittelbar in der Übermittlung der Absichten des Künstlers an den Beschauer. Manche dieser Blätter sind mit der kalten Nadel, dem edelsten und reinsten Ausdrucksmittel des Graphikers, gearbeitet, andere zeigen sich im Spiel der kompliziertesten Techniken.

Zuletzt entstanden zwei Zyklen, in denen das reife, volle Können Herrmanns zusammengefaßt ist und in Höchstleistungen triumphiert. „Phantasien" nennt sich die eine Reihe: sie rührt an die höchsten und tiefsten Dinge, an Leben und Tod, schaut in die Falten des Seins, symbolisiert Krieg und Frieden. Außergewöhnlichen Formaten, die der Monumentalität der Empfindung entsprechen, ist Herrmann durch außergewöhnliche Leistungen auch in technischer Hinsicht Herr geworden. Geschlossener noch, als Idee einheitlicher und wie die Gesänge eines gedankenreichen Gedichtes anmutend, erscheinen die Blätter des Zyklus „Der Garten Eden". Diese Radierungen gehen weit über die bloße Ausformung der biblischen Motive hinaus. Nichts wirkt anekdotisch oder episodär, tiefster Sinn ist jeder Gestaltung eingehaucht. Der erste Mensch und das Leben und Sein des Menschen in der ihn umgebenden Welt, das Weib, die Liebe und die Sünde, diese großen Gedanken und Ideen sind Form geworden. Technisch ohne Kunststückchen gemacht, auf Größe und Klarheit hinhaltend, sind die Radierungen des „Garten Eden" im einzelnen, mehr aber noch in ihrer sinnvoll aufgebauten Gesamtheit das Schönste und Tiefste, was bisher von Herrmann kam.

Georg Jacob Wolf



PAUL HERRMANN — NECKEREI



PAUL HERRMANN ANCIEN RÉGIME

NEUE KUNSTLITERATUR

Friedländer, Max J. Der Kunstkenner. Preis gebunden M 4.—. Berlin, Bruno Cassirer.

Jede Schrift des Berliner Museumsdirektors Friedländer verdient die größte Beachtung, denn er ist einer unserer hervorragendsten Kenner und besten Kunstschriftsteller. Friedländers wissenschaftliche Früchte reifen nicht in umfangreichen Werken, dickleibigen Biographien oder weitschweifigen Auslassungen; es sind meist kurze Aufsätze, deren eine Unmenge in den verschiedensten Kunstzeitschriften erschienen sind, oder Bücher, die sich aus einzelnen Kapiteln zusammensetzen. Aber die Fülle der Erfahrung und tiefgründigen Erkenntnis, die sich hier in kleinem Raume zusammendrängt, ist so sehr verdichtete Gedankenarbeit, daß wir stets die letzte Formulierung vor uns zu haben glauben, der gegenüber nichts mehr zu sagen übrig bleibt. Somit bilden Friedländers Schriften, deren weite Verstreutheit wir bald gesammelt zu sehen wünschten, die bedeutendsten Äußerungen der Kunstliteratur, sei es nun, daß der Meister des scharf geformten Ausdruckes das Wesen eines Künstlers oder einer ganzen Kunstepoche schildert, ob er ein einzelnes Kunstwerk analysiert oder ein allgemeines künstlerisches Thema zu entwickeln sucht. Seine im Jahre 1916 bei Julius Bard erschienenen Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei „Von Eyck bis Brueghel" z. B. sind trotz der vielen Werke über dieses Thema das beste, das bisher zur Charakterisierung dieser Künstler gesagt worden ist. Seine kurze Geschichte des Holzschnittes (Handbücher der Berliner Museen) ist das Muster einer historischen Zusammenfassung.

Im Verlage Bruno Cassirer ist nun ein kleines Büchlein, betitelt „Der Kunstkenner", erschienen, ein Bändchen von nur 41 Seiten, das wir als ein Standardwork bezeichnen müssen. Denn diese oft nur in aphoristischer Abbreviatur gefaßten Sätze enthalten so viel tiefgründige, noch nie ausgesprochene Wahrheit, daß man sie am liebsten als Flugblatt jedem Gebildeten in die Hand drücken möchte. Manche unfruchtbare, arrogante und einseitig verblendete Rede würde hierdurch zum Schweigen gebracht und viel Nutzen geschaffen werden.

Dieses Werk dürfen wir als einen der köstlichsten Gewinne der neuesten Kunstliteratur



Aus der Folge „Phantasien"
Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

PAUL HERRMANN
▪ DER FRIEDE ▪

begrüßen. Möge jeder, der sich als Liebhaber, Sammler, als Historiker, Ästhetiker oder Kenner mit Kunst beschäftigt, das Friedländersche Büchlein lesen. Er wird es dann sicherlich mehrmals lesen und als einen Schatz stets gültiger Wahrheit bewahren.

Friedländer wendet sich gegen das in der kunstwissenschaftlichen Literatur zutage tretende Bestreben, eine Methode zu schaffen, und beweist die Notwendigkeit, von solchen unfruchtbaren Bemühungen (wie sie Tietzes „Methode der Kunstgeschichte" darstellt) abzustehen, denn „Die Kunstbetrachtung, die, koste es, was es wolle, Wissenschaft werden will, droht eine Wissenschaft gegen die Kunst zu werden". Sodann erhellt der Autor durch treffende Schlaglichter und einige fein gewählte Beispiele das Wesen des Kunstkenners und versucht deutlich zu machen, welche Gedankenprozesse in ihm bei der Bestimmung und Beurteilung eines Kunstwerkes vorgehen. Im Verfolge dieser Betrachtung wird auch die Frage des Verhältnisses von Kopie zu Original besprochen, der Unterschied zwischen rezeptiver und produktiver Kunstbetrachtung dargelegt und schließlich das Wesen des Historikers analysiert.

Welche Fülle reicher Erkenntnis in diesen 41 Seiten! Keiner lasse dies Büchlein ungelesen.

Karl Schwarz



PAUL HERRMANN — DER RADIERER PENNELL



ARTHUR VON RAMBERG SKIZZE

ARTHUR VON RAMBERG

(ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAG)

Ein Hundertjahrtag vermittelt uns heute die Erneuerung der Bekanntschaft mit einem einst hochgeschätzten, ja populären Künstler Münchens, mit Arthur von Ramberg, der am 4. September 1819 zu Wien unter den Tuchlauben geboren wurde. Das Milieu, in dem eine künstlerisch schaffende Seele aufwächst, ist fast immer bestimmend für den weiteren Weg in der Welt. Der Vater, ein alter Soldat, wollte aus dem Jungen einen tüchtigen Offizier machen, die Mutter, aus altem schlesischen Adel, hingegen einen gewandten Diplomaten, beides Berufsarten, zu denen der junge Arthur wohl ein gutes Stück Eignung aufweisen konnte. Aber als der Junge nach Hannover zu seinem Großoheim, dem berühmten Johann Heinrich Ramberg kam, fand er an dessen feiner Kunst so viel Gefallen, daß er von ihm gleich seinen ersten Unterricht genoß und den Grundstock zu einem gediegenen Können legte. Der Aufenthalt der Familie war ein stetig wechselnder; Venedig, Ungarn, Siebenbürgen, wechselten mit Steiermark und Wien, und als endlich in Prag eine ruhige Zeit kam, bezog Arthur dort die Universität. Heimlich frönte er jedoch seinem Lieblingswunsche und besuchte die Aktstunden des Akademiedirektors Franz Kadlik.

In dieser Zeit entstanden eine große Reihe von Porträtzeichnungen aus Rambergs Verwandten- und Bekanntenkreise, die mitunter von ganz besonderer Delikatesse sind, die meist noch den Stil des Großonkels verraten, dessen Kunst ein nicht unwichtiges stilistisches Verbindungsglied des deutschen Rokoko mit dem 19. Jahrhundert war. Trotz allem war seine künstlerische Freiheit gebunden, sein Entwicklungsgang gehemmt durch die entschiedene Abneigung seiner Eltern, ihn Künstler werden zu lassen; es litt ihn da-



ARTHUR VON RAMBERG IN DER LAUBE

Richter kann Ramberg erreichen; die vornehme Kühle, die den meisten seiner Illustrationen eigen, läßt das Interesse an dieser Seite seiner künstlerischen Produktion heute etwas verblassen; immerhin schmückt manch trefflicher Holzschnitt die Kalender von Steffen und Nieritz. Eine ganz besonders reizvolle Note erhalten seine kleinsten Werke durch den köstlichen Humor, der etwas herzerquikkend Frisches besitzt. Französische Vorbilder haben ihm wohl manchmal vorgeschwebt. Wahre Kleinodien sind Rambergs Karikaturen seiner Freunde, voll von spitzer Bosheit und liebenswürdiger Lästerung; hier kann er mit den besten dieses Faches konkurrieren.

Die Revolution von 1848 hatte in Dresden die gesellschaftlichen Kreise gelockert, zerstreut. So ergriff Ramberg den Wanderstab und zog 1849 nach München, wo er ein ihm außerordentlich zusagendes Milieu fand. Schwind war gerade in München tätig und seinem Einfluß gab er

her nicht länger in Prag und so floh er kurzerhand nach Dresden und wurde dort Schüler Julius Hübners an der Akademie. Unter dessen Leitung entstand Rambergs erstes Bild, ein heiliger Ulrich für den Altar der Dorfkirche zu Kerschlach unweit des Ammersees. Dies war seine erste Verbindung mit dem Lande, das seine zweite Heimat werden sollte, mit Bayern. Wenige Bilder entstanden in Dresden, aber an ihnen ist schon der Einfluß zu erkennen, den Rambergs nächste Umgebung auf seine Kunst ausübte. Hähnel hatte ihn besonders zum Studium Schwinds angehalten, Rethel wurde das Objekt seiner Verehrung, Richters illustratorische Tätigkeit wirkte stark auf den jungen Künstler ein, so daß er sich der Illustrationskunst widmete, auf welchem Gebiete er solche Erfolge errang, daß man ihn in gleiche Reihe mit diesen Meistern zu stellen versuchte, was heute jedoch als stark übertrieben angesehen werden muß. Weder die vornehme Stilisierung eines Schwind, noch die warme Herzlichkeit eines

sich durch die persönliche Bekanntschaft, die bald zu herzlicher Freundschaft wurde, ganz hin. Sicherlich ist aber auch von Piloty ein starker Einfluß auf Ramberg ausgegangen, was sich vielleicht am meisten in Technik und Kolorit zeigte. Doch lag ihm, der als Maler niemals übermäßig fleißig war, die Historienmalerei recht wenig, bei der er die riesigen Leinwandflächen mit Farbe bedecken mußte. Schwinds herzerquickende Märchenwelt mußte den als Illustrator schon in Dresden erfolgreichen Künstler weit mehr anziehen und fesseln. So blieben seine Bilder fast stets im Format beschränkt und waren inhaltlich der Genrekunst entnommen. Die Vorwürfe dazu nahm er aus der ihn umgebenden Gesellschaft; Ramberg war ein Mann, der das heitere Leben liebte, der in munterer, geistvoller, aber auch schöner Gesellschaft gern seine Abende verbrachte. Viel Gelegenheit bot ihm die Umgebung Münchens; im Gebirge fand er manches Modell, manche passende Szene, die er für seine Bilder verwerten



ARTHUR VON RAMBERG — DAS MÄRCHEN VOM FROSCHKÖNIG

konnte. Aus diesem Münchener Milieu heraus entstanden reizvolle, wenn auch wenige Bilder, deren Stil eine Mischung feiner Gesellschafts- oder Salonmalerei und dem aufblühenden Naturalismus der Münchener Koloristenschule darstellt. „In einer Zeit, als andere nur den Bauernkittel für darstellbar hielten, malte Ramberg das elegante moderne Damenkostüm. Zur selben Zeit, als jene sich in plumpen, genrehaften Episoden ergingen, schuf er Lieder ohne Worte, von vornehmer Zurückhaltung, Adel und Zartheit." So Richard Muther in seiner Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. — Durch die Figuren zu der 1859 erschienenen „Schillergalerie" dokumentiert sich Rambergs universelle Bildung, sie beweisen, daß er künstlerische Vornehmheit mit historischer Treue zu paaren versteht; seine Kostümkenntnisse sind eines Menzel würdig.

Diesen Vorzug besitzt auch das einzige große Historienbild Rambergs, der „Hofhalt Friedrichs II. in Palermo", im Maximilianeum in München. Es ist nicht das Schlechteste im Kreise von vielen ähnlichen „Riesenkindern", es zeigt viele Feinheit in den Details, einen vornehmen Ernst im großen, aber es zeigt auch, daß der Künstler sich mit dieser Riesenarbeit hart getan haben muß.

Im ganzen erfreulicher sind Rambergs Illustrationen zu Schillers Gedichten und zu Auerbachs Volksbüchern, in denen wir sein Talent

wieder bewundern können; mit seltenem Glück lebte sich der Künstler in die jeweilige Zeit hinein und erfaßte den gegebenen Stoff mit Klugheit und Innigkeit. — 1860 folgte Ramberg einem ehrenvollen Ruf nach Weimar als Lehrer an die dortige neugegründete Kunstschule; aber dem gesellschaftlichen Rahmen dort konnte er nicht Geschmack genug abgewinnen, um sich dieser Ehre so recht zu freuen; ebenso waren die künstlerischen Anregungen in Weimar zu gering. So freute ihn der große Erfolg seiner Riesenleinwand bei ihrer Ausstellung in München insoferne doppelt, als er 1866 seine Berufung an die Münchener Akademie nach sich zog. Waren es in Weimar Namen wie Lenbach und Gussow, die als Schüler in Rambergs Atelier traten, so zählt die Reihe der Münchener Schüler ebenso klingende Namen: Leibl, Albert Keller, Hirth du Frênes, Schieder, Watter mögen hier nur genannt sein. Ramberg muß gerade als Lehrer etwas Gewinnendes gehabt haben, weil er menschlich eine so vornehme, künstlerisch fühlende Natur gewesen ist. Es wird einmal eine sehr lohnende Aufgabe sein, den Einfluß Rambergs auf die Münchener Schule dem Pilotys gegenüberzustellen. Muther betont ihn sehr stark, indem er sagt: „Rudolf Hirth, der durch seine Hopfenlese Aufsehen machte, Albert Keller, der geschmackvolle Maler des High-life, Karl Haider, der gewissenhaft ehrliche, altmeisterlich energische Feinmaler und Wilhelm Leibl gingen aus seiner, nicht aus Pilotys Schule hervor." Die Verschmelzung des vornehm heiteren, chevaleresken Menschen mit dem soliden, hochentwickelten Künstler schien jedermann an Ramberg anzuziehen. In München vollendete Ramberg für Cotta den Zyklus „Hermann und Dorothea", der Erfolg war außerordentlich. Pecht schreibt, daß die Illustrationen bei ihrer Publikation durch Grote in Berlin wahrhaft epochemachend wirkten, so daß sich außer den Schwindschen Werken dieser Art keines solcher einstimmigen Bewunderung bei den Kennern, wie grenzenloser Popularität bei der Masse des Publikums rühmen kann. In der Tat, der Erfolg ist gerechtfertigt, die acht großen Blätter sind von einer erstaunlichen Frische und deutschen Kernhaftigkeit, vornehm und doch warm empfunden. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man Rambergs Kompositionen der Dichtung kongenial nennt, denn sie sind ganz aus dem Goetheschen Geist geboren und mit derselben Kraft und Ursprünglichkeit dargestellt wie die Verse des unvergänglichen Epos.



ARTHUR VON RAMBERG SKIZZE

Eine Reihe von Bildern aus dem Gesellschaftsleben haben ihren Ursprung in dieser Zeit der ausklingenden sechziger und beginnenden siebziger Jahre. Leider haben manche davon den Beigeschmack der guten Stube, vielleicht aber haben sie ihn erst durch ihre Popularität bekommen; in ihnen spricht die Zeit zuviel mit, der eben fast jeder seine Konzessionen machen mußte. Man freute sich damals über die flotte Leichtigkeit, über das Anekdotenhafte in ihnen; heute langweilen sie, weil eben das „Was" das „Wie" überwiegt. Über einen zweiten größeren Auftrag, für Vossens „Luise" Illustrationen in der Art von „Hermann und Dorothea" zu machen, ereilte den Künstler am 5. Februar 1875 der Tod. Die Münchener Künstlerschaft, das Publikum, ja sogar die Kritik umstanden trauernd die Bahre. Aber er wurde doch vergessen, und unserer heutigen Generation erst, nach fast einem halben Jahrhundert, ist es vergönnt, seine Kunst wieder ans Licht zu ziehen zu Freude und Nutzen vieler. Ramberg war keiner der Größten, wie man in zeitgenössischen Kritiken, Nekrologen usw. manchmal lesen kann, aber sein Name wird bei weniger vergeßlichen Generationen stets seinen guten Klang bewahren; dafür hat er als Maler, als Lehrer und als Mensch fruchtbar genug gewirkt. Eine Ausstellung seiner Werke im Münchener Kunstverein, der eine solche seiner Schule folgen soll, werden dies zu beweisen haben.

Dr. Arthur Rümann

Verantwortlicher Schriftleiter: P. KIRCHGRABER, München. Druck und Verlag: F. BRUCKMANN A.G., München

